# DEUTSCHE REZITATION UND PSALMODIE

## Versuch einer Standortbestimmung

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
**Universität Zürich**

vorgelegt von

**Herbert Ulrich**
von Küssnacht / Schwyz

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Kurt von Fischer

Druck:
Kopier- und Druckereibetriebe S. Lötscher, Luzern
Luzern 1982

# DEUTSCHE REZITATION UND PSALMODIE

## Versuch einer Standortbestimmung

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
**Universität Zürich**

vorgelegt von
**Herbert Ulrich**
von Küssnacht / Schwyz

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Kurt von Fischer

Druck:
Kopier- und Druckereibetriebe S. Lötscher, Luzern
Luzern 1982

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Ausgaben der Akademie für Schul- und Kirchenmusik Luzern
Nr. 20 1982

Inhalt

Einleitung 5

A Uebertragungen der Reformatoren 7

I Thomas Müntzer

1. Biographisches 8
2. Entstehung und Begründung des Amtes und der Messe 9
3. Die sprachliche Leistung 14
4. Die Frage nach den Vorlagen 18
5. Untersuchungen
   a) Rezitation 22
   b) Psalmodie 24
      ba) Einfache Psalmodie 25
      bb) Psalmodie des Invitatoriums 43
      bc) Vers und Doxologie der Responsorien 54
   c) Magnificat und Te Deum
      ca) Magnificat 60
      cb) Te Deum 62
   d) Präfation, Pridie und Abendmahlsworte der Adventsmesse 64
   e) Hymnen 72

II Martin Luther

1. Luthers Weg zur deutschen Messe 79
2. Rezitation
   a) Oration 86
   b) Lektionen 87
3. Psalmodie 107

B Weiterführung reformatorischer Modelle 119

I Die Walter-Passion 123

II Heinrich Schütz 148

C Moderne Uebertragungen 165

I Vorkonziliare Neugregorianik 166

II Die Akzentfrage 179

III Neue Versuche 185

1. Die Orations- und Lektionstöne in deutscher Sprache 187
2. Deutsche Psalmodie 203
3. Präfationen 235
4. Ergebnisse 239

Literaturverzeichnis 249

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507220_0009

## Einleitung

Seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil werden die Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche vorwiegend in der Volkssprache gefeiert. Damit ist eine Jahrhunderte alte Forderung von Kirchenerneuerern erfüllt worden.
Wie für die Reformatoren des 16. Jahrhunderts, so stellt sich auch für die Liturgen der Gegenwart die Frage nach einer der Sache angemessenen, der Gemeinde angepassten und künstlerisch verantwortbaren Gestaltung volkssprachlicher Gottesdienste.
Während für das gesprochene Bibelwort auch in der katholischen Kirche auf die durch Luther in eindrücklicher Weise eröffnete deutsche Bibelübersetzung aufgebaut werden kann, sind die Grundlagen für eine musikalische Gestaltung der Messfeier wesentlich beschränkter. Die wichtigste Quelle evangelischer Musik, die durch die ganze Gemeinde vollzogen werden kann, ist das Kirchenlied. Dieses Gemeindelied, dessen Ursprünge ja weit zurück in der vorreformatorischen Kirche zu suchen sind, hat in der katholischen Kirche längst eine eigene Geschichte. In der Zeit seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil ist der protestantische Choral in deutsch gefeierten Gottesdiensten zu einem unentbehrlichen musikalischen Gestaltungselement geworden.
Neben dem gesprochenen Wort und dem gemeinsam gesungenen Lied verlangt die erneuerte Liturgie aber auch nach andern Ausdrucksformen. Die lateinische Liturgie kennt solistische und chorische Gesänge verschiedener Art. Während gewisse Teile des Gottesdienstes auf einfachste Weise rezitiert werden, entfaltet sich bei andern Teilen die Musik zu kompliziertesten Formen. Gerade nach einfachen Psalmodien und Rezitationen besteht im katholischen deutschen Gottesdienst offenbar ein grosses Bedürfnis. Hier aber hat die reformierte Tradition nur wenig und die gegenwärtige Praxis kaum Lösungen anzubieten.
Im ersten Teil dieser Arbeit sollen wichtige Versuche der Reformatoren, lateinische Rezitation und Psalmodie ins Deutsche zu übertragen, untersucht werden. Dies soll uns

ermöglichen, unsere eigene Situation zu erkennen und unsern Standort festzustellen. Auch wenn sich die Umstände, in denen die neue Liturgie geschaffen wird, von denen des 16. Jahrhunderts unterscheiden und die Beweggründe, die uns zur Suche nach weitern musikalischen Formen veranlassen, auch nicht mehr jene der Reformatoren sind, so ist doch eines gleich geblieben: Auch heute bildet der gregorianische Choral einen Grundstock der Formen und Möglichkeiten, von dem man glaubt, dass er sich auch in deutscher Sprache erschliessen lassen würde oder sollte.
Im zweiten Teil beschäftigen uns moderne Uebertragungen. Wir versuchen, Erreichtes zu überprüfen und mögliche Richtungen der Entwicklung festzustellen. Massstab zur Beurteilung und Hilfe für die Orientierung sollen die Erkenntnisse sein, die sich aus der Betrachtung der Geschichte der reformatorischen Arbeiten ableiten lassen. Mag sich die Situation, aus der heraus neue deutsche Rezitationen und Psalmodien geschaffen werden, verändert haben, gleich geblieben ist die Problematik der Adaption deutscher Sprache an gregorianische Melodien und Modelle.

A Uebertragungen der Reformatoren

# I Thomas Müntzer

## 1. Biographisches

Auf Ostern 1523 fand Thomas Müntzer an der Johanniskirche in Allstedt eine Pfarrerstelle, die es ihm ermöglichte, seine reformatorischen und liturgischen Ideen in die Tat umzusetzen.
Hier war die Autorität der Kirche nicht so unmittelbar spürbar wie in der Kardinalsstadt Halle. "Ein Kloster oder sonst einen bedeutsamen Hort altgläubiger Frömmigkeit als mögliches Zentrum aktiven Widerstandes gab es in Allstedt selbst nicht." 1) Der Geistliche an der Kirche St. Wiperti war ein verhaltener Anhänger der neuen Lehre. Von ihm hatte Müntzer keine Schwierigkeiten zu erwarten. Auch die politischen Verhältnisse in Allstedt waren für Müntzer günstig. Der Rat war daran interessiert, die verwaiste Pfarrerstelle an der Johanniskirche schnell -und mit einem reformatorisch gesinnten Prediger- zu besetzen. Er überschritt mit der Einstellung Müntzers sogar seine Kompetenzen, "wenn er das dem Kurfürsten zustehende Recht der Präsentation ignorierte, da dieses Recht in Allstedt nicht ... auf den Amtmann delegiert war." 2) Der Rat durfte allerdings damit rechnen, dass der Landesherr, Friedrich III., der Weise, von Sachsen, die Einstellung Müntzers billigen würde, denn der Kurfürst galt als Förderer des neuen Glaubens, der sich lieber im Hintergrund betätigte.
Innerhalb der Bevölkerung muss es für Müntzer ein leichtes gewesen sein, einen hervorragenden Platz einzunehmen. Die tiefgreifenden wirtschaftlichen und sozialen Umschichtungen des ausgehenden Mittelalters waren am kleinen Landstädtchen weitgehend vorüber gegangen. Die Gegensätze der Reformation waren noch nicht zu Fronten erstarrt, zwischen denen eine fruchtbare Tätigkeit unmöglich war.

---

1) Elliger, Walter, Thomas Müntzer, Leben und Werk, Göttingen 1975, 250

2) Elliger (1975), Müntzer, 251

## 2. Entstehung und Begründung des Amtes und der Messe

In diesen relativ ruhigen und sicheren Verhältnissen hatte Müntzer noch einmal eine Möglichkeit zu "einer verhältnismässig zusammenhängenden und fruchtbaren Arbeit." 1) Noch im Frühjahr 1523 führte er das deutsche Stundengebet ein: "Deutzsch kirchen ampt vorordnet, auffzuheben den hinterlistigen deckel unter welchem das Liecht der welt vorhalten war welchs yetzt widerumb erscheynt mit dysen Lobgesengen und Gotlichen Psalmen die do erbawen die zunemenden Christenheyt nach gottis unwandelbarn willen zum untergang aller prechtigen geperde der gotlosen. Alstedt." 2)

Die deutsche Messe erschien "um die Jahreswende mit dem Namen des Autors auf dem Titelblatt, dokumentiert aber wohl im wesentlichen den Stand einer seit geraumer Zeit praktizierten Ordnung: denn fraglos hat Müntzer erheblich früher schon in Allstedt auch die verdeutschte und gereinigte Messe eingeführt:" 3) "Deutsch Euangelisch Messze etwann durch die Bepstischen pfaffen im latein zu grossem nachteyl des Christen glaubens vor ein opffer gehandelt und itzdt vorordent in dieser ferlichen zeyt zu entdecken den grewl aller abgotterey durch solche missbreuche der Messen langezeit getriben. Thomas Muntzer Alstedt M.D.XXiiij." 4)

Das Stundengebet beschränkte Mützer auf fünf Aemter:

Das ampt auff das advent
Das ampt auff das fest der Geburt Christi
Das ammacht von dem leiden Christi
Das ampt auff das Osterfest
Das ampt auff das pfingstfest

---

1) Wehr, Gerhard, Thomas Müntzer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1972, 42

2) Thomas Müntzer, Schriften und Briefe, Gütersloh 1968, 25

3) Elliger (1975), Müntzer, 310

4) Müntzer, 157

Für die Feier der Messe stellte er ebenfalls fünf Modelle bereit:

Ampt von der menschwerdung Christi, unsers heylandts
Das ampt von der geburt Christi
Das ampt vom leyden Christi
Das ampt von der auffersteung Christi
Das ampt vom heylgen geist

Vergleicht man die Stundengebete Müntzers mit katholischen Direktorien der Zeit, so fällt auf, dass die Gottesdienste in ihren Strukturen gleich sind. Müntzer beschränkt sich auf kleine Kürzungen 1) und auf Streichungen späterer Zutaten. Auch die Gestalt der römischen Messe übernimmt Müntzer im wesentlichen. Er reinigt sie nur von nichtbiblischen Zutaten und Anhängseln. "Vor allem reduziert er in den Aemtern selber die weitschweifige Breite der katholischen Messe in einschneidender Weise, um die wesentlichen Elemente klar heraustreten zu lassen." 2)
In diesem Lichte erscheint Müntzers liturgische Erneuerung als konservative Arbeit. Er will die Substanz überhaupt nicht in Frage stellen. Er will keine neuen Formen einführen. Sein Ziel ist ein gereinigter, ins Deutsche übersetzter Gottesdienst, der sich an die gegebenen Formen und Melodien hält.
In einer andern Hinsicht allerdings ist Müntzers Arbeit ausserordenlich fortschrittlich. Während sich in den katholischen Büchern Formulare für verschiedenste Anlässe und zu Ehren vieler Heiliger finden, beschränkt sich Müntzer auf Gottesdienste, die innerhalb des Kirchenjahres zentrale Stellen sind. Das Kirchenjahr spiegelt das Leben Christi. Dieses Leben Christi tritt dadurch deutlich ins Bewusstsein der Gläubigen. In der katholischen Kirche verdecken die vielen Feste den Mittelpunkt des christlichen

---

1) Honemeyer, Karl, Thomas Müntzer und Martin Luther, Berlin 1974, 16

2) Elliger (1975), Müntzer, 311

Kirchenjahres immer wieder. Eines der wichtigsten Anliegen des Reformators ist es, die Gläubigen zu einer Frömmigkeit, die in Christus gründet, zu führen.
Das Geheimnis vom Tode und von der Auferstehung Christi ist für Müntzer die Heilstat, an der jeder Mensch unablässig teilhaben soll. Christi Tod und Auferstehung sind für ihn keine historischen Fakten; alle Gläubigen sollen ständig in die Erlösungstat einbezogen sein. Es genügt aber nicht, wenn der Gläubige nur das Wort Gottes hört, jeder muss am Sakrament telnehmen können. "Nemlich: er sol und muss wissen, das Got in ym sey, das er yn nicht ausstichte odder ausssinne, wie er tausent meilen von ym sey, sonder wie himel und erden vol, vol Gottis seint, und wie der vatter den son in uns on unterlass gebiret, und der heilige geist nit anders dan den gecreutzigten in uns durch hertzliche betrubniss ercleret." 1) Damit das Gedächtnis von allen mitvollzogen werden kann, braucht es Aemter und Messen, die jedermann verstehen kann. In der katholischen Kirche ist die Gedächtnisfeier wegen der lateinischen Sprache den Gläubigen nicht zugänglich. Das Mysterium wird vom lateinkundigen Priester verwaltet und beansprucht. Dies widerspricht nach Müntzer ganz eindeutig dem Evangelium. "Dann Christus, der son Gotis, hat dieselbigen wort nicht zu einem gesagt oder vorborgen, sonder zu allen, wie der text des evangelion klerlich antzeigt. Er redet do yn vielfeltiger tzal: 'Nymet hin und esset etc.' 'nemet hin und trinckt alle darauss etc.' Daneben ist auch die consecration ein termung, wilche nicht allein von einem, sonder durch die gantze vorsamlete gemein geschicht." 2) Diese Gründe sind es, die Müntzer bewegen, die Messen und Aemter auf ihr Verhältnis zu Christus zu überprüfen, zu reinigen und in die Volkssprache zu übersetzen. Dabei versucht er

---

1) Müntzer, 210f
2) Müntzer, 211

Richtiges beizubehalten, spätere Wucherungen und die Hauptsache verschleiernde Zutaten aber zu beseitigen. Müntzer gibt in der Vorrede zu den Messen neben der theologischen auch eine historische Begründung für seine liturgische Arbeit: "Die frommen, gutherzigen veeter (die unser landt bekart haben) tathen, was sie nach gelegenheit der leuthe wusten. Sie waren Welsche und Franzosische mönche. Zur besserung war yr ankunft zu dulden, dan es ist wol leichtlich zu betrachten, das sie Lateinisch gesungen haben, darumb das die Deutzsche sprache ganz und gar ungemustert whar, und das die leuthe zur eynigkeit gehalten worden: dan auf das mhal fiel ganz Asia ab. Das aber sulche ankunft nicht gebessert solt werden, solte wol ein wunderlich spiel sein." 1)
Müntzer fühlt sich nicht als Erneuerer der Liturgie, er sieht sich als Restaurator, als einer, der die überwucherten Geheimnisse dem Volk wieder zugänglich macht. Er will ans Licht bringen, was "die bepstischen pfaffen und mönche lange zeyt zum nachteyl des christenglaubens in Latein gehandelt" 2) haben. Sowohl den Inhalt als auch die musikalische Form der Gesänge stellt Müntzer in keiner Weise in Frage. Wenn die Liturgie verständlich ist, wenn alle an ihr teilnehmen können, dann werden die Missbräuche, denen die Religion häufig ausgesetzt war, sofort ein Ende haben. "Weyl aber nw der arme gemeyne man seinen gleuben auff eyttel larven gestellet hat, ja auff abtgöttische geberde in den kirchen mit singen und lesen und der beptischen gramentzen, ist billich und zymlich, wie dann die evangelischen prediger selbs bekennen, das man der schwachen schonen soll I. Corin. 3, so wil sich kein vorschonen besser odder füglicher finden lassen, dann die selbige lobgesenge im Deutschen zu handeln, auff das die armen, schwachen gewissen nit schwinde herab gerissen

1) Müntzer, 161f
2) Müntzer, 163

werden odder mit losen, unbewerten liedlein gesetiget, sonder mit voranderung des Lateins ins Deutsch, mit psalmen und gesengen zum wort Gottis und rechtem vorstant der biblien sampt der meynung der guten veter, wilche solche gesenge etwan zu erbawung des glaubens als zur ankunfft angericht haben, kommen möge, ja auch darumb, das durch solch gesenge und psalmen die gewissen von larven der kyrchen abgerissen, und zum wort Gottis, in der biblien vorfasset, gezogen werden, und nit so grob und unvorstendig wie ein hackebloch bleyben." 1) So wird Müntzer zu einem Reformator, der im entschlackten und ins Deutsche übertragenen Gewand der römischen Kirche eines der grössten Ziele der Reformation, das allgemeine Priestertum aller Gläubigen, verwirklichen will. Für Müntzer ist dies keine Neuerung, es ist nur ein Wiederentdecken von Verhülltem, wenn er sagt, die Verwandlung geschehe nicht durch einen, sondern durch die ganze versammelte Gemeinde. 2) Als erster hat er mit diesen Forderungen "ein weithin sichtbares Zeichen gegen den Klerikalismus aufgerichtet." 3)

---

1) Müntzer, 163f

2) Müntzer, 211

3) Wehr, 53

## 3. Die sprachliche Leistung

Ebenso wie die gesamte liturgische Erneuerung ganz im Dienste der Hinführung des Menschen zu Christus steht, ist auch Müntzers Vorstellung vom Uebersetzen und vom übersetzten Bibelwort durch diese religiöse Notwendigkeit geprägt. Von den Uebersetzungen, die Müntzer gekannt hat, lässt er nur Arbeiten Luthers in sein Werk Eingang finden. Im Kirchenamt sind es die Psalmen 51, 68 und 110, die Luther schon vor der Gesamtausgabe seiner Bibelübersetzung veröffentlicht hatte. Ebenso hält er sich beim Magnificat und beim Benedictus an Luthers Uebertragung, während er die übrigen neutestamentlichen Texte selbst übersetzt.

In der "Deutsch-Evangelischen-Messe" findet hingegen der Luthertext Verwendung. Dieses "Faktum der Benutzung und fortschreitenden Aufnahme des 'Neuen Testaments Deutsch'" 1) zeigt, dass für Müntzer Luthers Uebersetzungen annehmbar waren und seinen Intentionen durchaus entsprochen haben. Während er andere Arbeiten als kleinlich ablehnt, sieht er in Luthers Arbeiten seinem Programm offenbar Genüge getan: "Es wirt sich nicht lenger leiden, das man den Lateinischen worten wil eine kraft zuschreiben, wie die zaubrer thun, und das arme Volgk vil ungelarter lassen aus der kirchen gehen dan hyneyn, so ye Got gesagt hat, Esaie am 54. und Jeremie am 31., Johannis am 6., das alle auserwelte von Got gelert werden sollen. Und Paulus sagt: ' Die leuthe sollen durch lobgesenge erbawet werden.' Drumb hab ich zur besserung nach der Deutschen art und musterung ydoch in unvorrugklicher geheym des heyligen geists verdolmatzscht die psalmen, mehr nach dem sinne dan nach den worten. Es ist ein unfletige sache, menlein kegen menlein zu mhalen, nachdeme wir zum geist noch zur zeit vil musterns bedörfen, biss das wir entgröbet werden

1) Elliger (1975), Müntzer, 259

von unser angenommen weisse." 1)
Müntzers Leistung darf nicht an philologischen Arbeiten, die den Anspruch auf grösste Genauigkeit und theologische Richtigkeit erheben, gemessen werden. Er versucht nicht, eine ein für allemal gültige Uebersetzung vorzulegen; er sieht seine Aufgabe darin, aus den Texten den Geist in den Gläubigen wirken zu lassen, so wie er für Lateinkundige aus den überlieferten Texten wirkt.
Das zentrale reformatorische Anliegen ist für Müntzer die Hinführung der Gläubigen zu Christus. So kann es nicht verwundern, wenn er in seinen Arbeiten diesen Gesichtspunkt immer wieder hervorhebt. Dies führt dazu, dass er dem Text ab und zu Gewalt antut oder ihn so frei übersetzt, dass er der Vorlage nicht mehr entspricht. 2)
Deutlicher als bei Texten der Bibel zeigt sich dieses Verfahren bei den nichtbiblischen Texten, den Hymnen, "die sich unverhältnismässig starke Eingriffe gefallen lassen müssen, so dass man bei manchen Strophen eher von einer Umdichtung als von einer Uebersetzung sprechen könnte." 3)
Die beiden letzten Strophen des Osterhymnus sollen diese Tendenz des "Allstedter Predigers, den Menschen auf das einzige Ziel der Christusförmigkeit hinzuweisen", 4) sichtbar machen.

"Corda tu sursum modo nostra tolle
quo patri dexter residens in alto,
Ne resurgentes facias in ima praecipitari,

Hoc pater tecum, hoc idem sacratus
praestet amborum, pie Christe, flatus,
Cum quibus regnas unus deus omni iugiter aevo.

---

1) Müntzer, 162
2) Elliger (1975), Müntzer, 271f
3) Elliger (1975), Müntzer, 282
4) Elliger (1975), Müntzer, 288

O mensch, bedenck das fleissig on unterlass,
dein gemut stetlich zu im richt festiglich
mit gantzem glauben, das du seyner freuden
wirst nit beraubet.

Das gib uns vater, durch Christ, deynen zarten,
das wir deyns willens mügen so erwarten,
in unserm leben deynes geystes wirkung
empfintlich werden." 1)

Aus der Bitte an Christus "corda tu sursum modo nostra tolle quo patri dexter residens in alto" macht Müntzer eine Aufforderung an die Gläubigen, ihr Leben und ihren Glauben ganz auf Christus auszurichten. Die Doxologie formuliert er zu einer Bitte um, in der der lebenserfüllende Geist um sein Wirken angefleht wird.
Müntzers Sprachstil würdigt Walter Elliger in seiner Müntzer-Biographie wie folgt: "Bei seiner ebenso empfindsam reagierenden wie andringenden Wesensart, für die das Pathos fast der normale Ausdruck aller tieferen Regung war, kostete es den Allstedter Prediger offenbar keine grosse Mühe, auch seine Psalmenverdeutschung in echter Uebereinstimmung mit Geist und Form des liturgischen Pathos zu gestalten. Es sind im Grunde nur wenige stilistische Mittel, deren er sich dabei bedient, wie etwa der emphatisch-inständige Ansatz in der Anrufung Gottes, die eigenwillig befremdliche Wortstellung, die, dem abschleifenden Fluss der alltäglichen Rede zuwider, aufmerken lässt und Wort um Wort zu gesteigerter Geltung bringt, oder die häufig angewandte Kunstform der Alliteration, die die gemessene Bewegung der Sprache wirksam unterstützt, ihr feierlichen Ernst verleiht, nicht zuletzt der Gebrauch füllender Partikel, der nicht minder der gedanklichen Verknüpfung und Sinnerhellung als dem rhyth-

---

1) zit. nach Elliger (1975), Müntzer, 288

mischen Gleichmass der Rede dienen soll." 1)
Elligers Vorbehalte 2), die Psalmen seien im Hinblick auf choralische Rezitationsregeln übersetzt worden, werden durch den Umstand, dass Müntzer für zu rezitierende Texte den Luthertext vorbehaltlos übernimmt, sicher entkräftet. Müntzer ist überzeugt, dass deutsche Prosastücke mit den ihm bekannten Regeln der gregorianischen Rezitation und Psalmodie in richtiger Weise zum Erklingen gebracht werden können.

---

1) Elliger (1975), Müntzer, 264
2) Elliger (1975), Müntzer, 265

## 4. Die Frage nach den Vorlagen

Bei einer Untersuchung der Arbeiten Müntzers wird die Frage nach Vorlagen, die den Uebertragungen zu Grunde liegen, gestellt werden müssen.
Während Karl Schulz 1) und Friedrich Wiechert 2) vermuten, Müntzer habe die liturgischen Melodien aus dem Gedächtnis aufgeschrieben, sind sich die jüngeren Forscher einig, dass Müntzer nach einer schriftlich fixierten musikalischen Vorlage gearbeitet hat.
Karl Schulz zog für seine Untersuchung als erster lateinische Quellen bei. "Soweit es sich um die Stücke des 'Deutschen Kirchenamtes' handelt, hat er als Vergleichsquellen drei oder vier Antiphonarien herangezogen, besonders das Würzburger Antiphonale, das 1496 bis 1499 in der Druckerei Georg Reysers entstanden ist, ferner eine Erfurter Kartäuser-Handschrift um 1300, sowie die Handschrift eines Winterteils von 1460 und je einen Winter- und Sommerteil aus dem 16. Jahrhundert. Müntzers Psalmodie hat er mit einem Psalterium aus dem 15. Jahrhundert und zwei Musiktraktaten verglichen!" 3)
Die Nachweise Friedrich Wiecherts hat Günther Franz in die kritische Gesamtausgabe der Werke Müntzers übernommen. 4) "Im Kommentar Nachweis der Vorlagen Müntzers im Missale Romanum und Missale Halberstadiense ad Sanctam Mariam der Zeit durch F. Wiechert, jedoch mit mancherlei Versehen und Auslassungen. Die Nachweisungen im MR. und MH. sind

---

1) "Thomas Müntzers liturgische Bestrebungen", in Zs. f. Kirchen-Geschichte, N. F. X, Heft 3 (1928)

2) Mehl, Johann Oskar, Thomas Müntzers Deutsche Messen und Kirchenämter mit Singnoten und liturgischen Abhandlungen, Grimmen 1937

3) Honemeyer, 50

4) Thomas Müntzer, Schriften und Briefe, unter Mitarbeit von Paul Kirn herausgegeben von Günther Franz, Gütersloh 1968

überprüft und ergänzt, die in den BR. Und BH. mussten ungeprüft übernommen werden, da die Vorlagen zur Zeit nicht erreichbar sind." 1)
Von dieser schmalen Basis scheiden die römischen Vorlagen zum vorneherein aus. Zudem weisen Karl Honemeyer 2) und Hening Frederichs 3) unabhängig voneinander nach, dass die Halberstadter Versionen als Vorlagen für Müntzers Arbeiten nicht in Frage kommen.
Auf einer breiteren Basis fussen Friedrich Gebhardts 4) Untersuchungen. Dieser vergleicht Müntzers "Deutsch-Evangelische-Messe" mit fünf Gradualien und 132 Missalien der Zeit um 1500. Dabei stellt er fest, dass Müntzers Messen "ein merkwürdiges Gemisch von nord- und süddeutschen Formen" seien. Er stellt drei Komponenten fest: Die erste stammt aus den Gebieten Prag-Olmütz-Breslau-Krakau, die zweite aus Passau-Regensburg-Eichstätt-Bamberg und die dritte aus Minden-Hildesheim. Die Vertrautheit Müntzers mit diesen Versionen, so meint Gebhardt, sei aus Müntzers Lebensstationen zu erklären. In Stolberg habe er als Knabe Melodien der ersten Gruppe gehört und gesungen. Während seines einjährigen Zwickauer Aufenthaltes 1520/21 habe er die Melodien des zweiten Traditionskreises kennen gelernt, und schliesslich habe er in Allstedt 1523/24 nach der dritten Choraltradition gesungen.
Es ist wohl möglich, oder sogar wahrscheinlich, dass Müntzers Vorlagen aus Elementen verschiedener Choraltraditionen bestanden. Fragwürdig aber scheint es zu sein, aus Müntzers Bearbeitungen Traditionseinflüsse zu er-

---

1) Müntzer, 25

2) Honemeyer, 52

3) Elliger (1975), Müntzer, 347

4) Gebhardt, Friedrich, "Die musikalischen Grundlagen zu Luthers Deutscher Messe", in Luther Jahrbuch X 1928

schliessen oder Müntzer gar als "Mischer" von Choralüberlieferungen zu bezeichnen. Gebhardts These vermag höchstens etwas über die mögliche Beschaffenheit der von Müntzer verwendeten Vorlagen auszusagen. Diese können aber nicht nachgewiesen werden, und damit ist auch keine Aussage über das Verhältnis zwischen Vorlage und Bearbeitung möglich.

Die neuesten Untersuchungen gehen von der Annahme aus, dass Müntzer nach einer schriftlichen Quelle gearbeitet hat. Karl Honemeyer 1) hat bei seiner Suche ein "möglichst weitschichtiges Quellenmaterial" 2) mit besonderer Berücksichtigung des sächsisch-thüringischen Raumes zusammengetragen. "Die Nachforschungen erstreckten sich auf etwa dreissig bedeutende Bibliotheken in beiden Teilen Deutschlands und vermittelten einen enigermassen fundierten Eindruck von den Chancen, Müntzers Vorlagen ausfindig zu machen. Um das Ergebnis gleich vorweg zu nehmen: Eine Quelle, auf die Müntzers Choralübertragungen eindeutig zurückgeführt werden können, ist nicht entdeckt worden". 3) Durch Vergleiche Müntzerscher Uebertragungen mit bis 24 lateinischen Versionen versucht Honemeyer, die Gestalt möglicher Vorlagen zu erschliessen. In gefährliche Nähe der von ihm so sehr kritisierten "reinen Phantasiegebilde" 4) Gebhardts begibt er sich allerdings, wenn er die Fassungen Müntzers an der ihnen am nächsten liegenden Vorlagen misst. Es scheint in den Ergebnissen kaum ein Unterschied zu sein, ob man von Müntzer annimmt, dass er sich je nach Situation verschiedener Quellen bedient habe, oder ob man heute Müntzers Arbeit an der Vorlage, die für ein einzelnes Stück am besten passt, misst.

---

1) Honemeyer, Karl, Thomas Müntzer und Martin Luther, Berlin 1974

2) Honemeyer, 52

3) Honemeyer, 52

4) Honemeyer, 51

Henning Frederichs kommt in Walter Elligers Müntzer-Biographie 1) zu ähnlichen Ergebnissen wie Karl Honemeyer. Wie weit seine eigene Suche nach Vorlagen gegangen ist, wird allerdings nicht klar. Ohne Honemeyers neuere Arbeit zu kennen, meint er: "So tappt man bei der Suche nach einer Vorlage weitgehend im dunkeln, das sich wegen des im letzten Kriege weiter verringerten Bestandes an mittelalterlichen Gradualien und Missalien wohl auch in Zukunft schwerlich ganz lichten wird. Es erscheint uns daher um so wichtiger, von Müntzers Drucken auszugehen, daraus seine Arbeitsweise zu rekonstruieren und zu erschliessen, welche Bedeutung die von uns angenommene Vorlage überhaupt für ihn hatte." 2)
Frederichs Ansatz, Müntzers Werk aus sich selbst zu erklären, scheint brauchbar zu sein. Mit Hilfe einer statistischen Untersuchung der 3317 Melismen in Müntzers Werk zeigt er, dass vier Fünftel der für heutige Begriffe falsch betonten Silben mit musikalischen Gründen zu erklären seien ("musikalischer Zusammenhang, rhythmischer Schwung einer Linie, Verdeutlichung des Sinnzusammenhangs, Textausdeutung" 3), während als Ursache des letzten Fünftels unregelmässiger Akzentuierung geltend gemacht wird, "dass die Auffassung von Ton- und Wortakzent sich in 450 Jahren erheblich gewandelt" 4) habe.

---

1) Elliger, Walter, Thomas Müntzer, Leben und Werk, Göttingen 1975

2) Elliger (1975), Müntzer, 377

3) Elliger (1975), Müntzer, 356

4) Elliger (1975), Müntzer, 356f

## 5. Untersuchungen

Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung stehen Rezitation, Psalmodie und die Vertonung des Hochgebetes. Bei der Betrachtung der Müntzerschen Versuche sollen diese Gesangsformen besonders berücksichtigt werden. Nachdem eine Quelle für Müntzers Bearbeitungen nicht gefunden werden konnte, beschränken wir uns auf die Besprechung der verdeutschten Versionen. Gleichsam als Instrument unserer Arbeit sollen diejenigen Stellen dienen, die im Text verschieden lauten, die aber zur gleichen Melodie gesungen werden. Gerade in der Psalmodie und bei der Vertonung des Hochgebetes gibt es eine Reihe von Stellen, die musikalisch identisch sind. Wenn wir die verschiedenen textlichen Füllungen gegeneinander halten, so werden wir mindestens über die Art der Psalmenunterlegung und über die Vertonung des Hochgebetes genaue Aussagen machen können. Als weiteres Material bieten sich die Hymnen an, die ebenfalls verschiedene Texte auf gleiche Melodien bringen.

### a) Rezitation

Für Ingressus, Versikel, Segen, Lektion und Kapitel im Offizium, sowie für Salutation, Oration, Lektion und Evangelium in der Messe bringt Müntzer die Texte ohne Noten. Die übrigen rezitativischen Gesänge, die Präfation und das "Pater noster" erscheinen in der Messe für die Adventszeit als Beispiel für eine mögliche Ausführung mit den entsprechenden Melodien.
Die Anweisungen, die Müntzer für die Realisierung der ersten Gruppe gibt, zeigen deutlich, dass er für diese rezitativischen Gesänge die damals in Allstedt üblichen Rezitationstöne vorsah. Dieses Vorgehen war für ihn offenbar so selbstverständlich, dass er auf nähere Anweisungen verzichten konnte. Müntzers einleitende Worte zu diesen "Rezitativen" machen ganz deutlich, dass es für ihn die Frage, ob deutsche Texte auf gregorianische Töne rezitiert

werden können, gar nicht gibt. So setzt er neben das häufige "der priester hebt also an" Formulierungen wie "Darnach der die lection lesen will, der hebt also an" (106), "Darauf liset der leser, sagende" (107), "Der priester singet" (121). In der Messe schreibt er zur Kollekte: "Darnach hebet der Priester widder an zu lesen die collection und saget also" (169). Beim Evangelium steht: "Nach diesem liset der prister das evangelion" (170). In der "Ordenung und rechenschafft" kommt vollends zum Ausdruck, dass für Müntzer deutsche Rezitation auf gregorianische Töne völlig unproblematisch ist. So schreibt er im gleichen Abschnitt: "... das wir altzeit ein gantz capitel anstat der epistel und das evangelion lesen", dann zehn Zeilen weiter unten: "Darumb singen wir auch in den geheim Gottes die episteln und das evangelion auff unser sprach." 1)
Aus der Darstellung des allgemeinen Sündenbekenntnisses vor der Messe geht eindeutig hervor, dass Müntzer alle erwähnten Stücke rezitiert wissen will. Das Sündenbekenntnis hingegen soll gesprochen werden. Einleitend stellt Müntzer fest: "Der 42. psalm wirt gesprochen mit dem gantzen volck, ehe man gemeine beycht thut." 2) Im Gegensatz zu allen übrigen Psalmen steht hier kein Tonmodell. Dies ist ein deutlicher Hinweis, dass er nicht rezitiert werden soll. Die folgenden Wechselgebete werden deutlich als zu sprechende eingeleitet:

"Das gemeine volck sagt drauff: ...
Der priester saget darauff: ...
Und so balde saget er diessen verss: ...
Do antwort das volck darauff: ...
Darnach saget der prister: ...
Re.: ...

---

1) Müntzer, 209f
2) Müntzer, 165f

Der priester saget: ...
Re.: ..." 1)

Die deutliche Bezeichnung, diese Gebete seien zu sprechen, zeigt unmissverständlich, dass alle übrigen ohne Noten erscheinenden Gebete und Lesungen gemäss der Praxis der römischen Kirche in den entsprechenden Tönen zu rezitieren sind.
Nach welchen Tönen Müntzer selbst rezitiert hat, können wir mit Gewissheit nicht feststellen. Mit Sicherheit waren diese Rezitationstöne aber denen, die noch heute im lateinischen Gottesdienst gesungen werden, ähnlich. Zudem meint Müntzer, jedermann solle die ihm üblichen Töne anwenden, um die Texte zum Erklingen zu bringen.
Die Rezitationstöne der römischen Kirche bestehen jeweils aus dem Tenorton, auf dem Passagen, ganze Sätze oder gar Abschnitte gesungen werden. Eine Bewegung der Melodie kommt nur bei Zäsuren (Interpunktion) oder am Schluss eines Stückes vor. Auf inhaltliche Gegebenheiten nimmt die Rezitation in der Regel überhaupt keine Rücksicht. Ebenso werden die Wort- und Satzakzente in keiner Weise musikalisch nachvollzogen. Für Thomas Müntzer steht ausser Frage, dass diese Töne auch der deutschen Sprache angemessen sind.

b) Psalmodie

Im deutschen Kirchenamt bringt Müntzer 44 Psalmen und Cantica, die in einfacher Psalmodie zu singen sind. Zwei sind völlig identisch (49/149). Zwei weitere entsprechen sich mit Ausnahme des Initiums.
Neben dieser einfachen Psalmodie, für die Müntzer jeweils den ersten Vers unter Noten setzt, erscheint Psalm 94 als Einleitung zu den fünf Aemtern in erweiterter Form. Im Osteramt und im Passionsamt wird die gleiche Vertonung

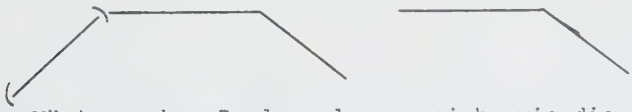
1) Müntzer, 166

verwendet, während in den übrigen Aemtern verschiedene Psalmverse auf unterschiedliche Töne zu singen sind. Teilweise entsprechen sich die Melodien und die Texte.

ba) Einfache Psalmodie

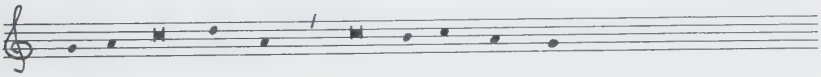
Die Müntzersche Psalmodie ist eine genaue Uebernahme des gregorianischen Vorbildes. Wie diese besteht sie aus Initium, Tenor, Mittelkadenz, Tenor und Schlusskadenz.
Es ergibt sich demnach das gewohnte Bild:

Initium Tenor Mittel-kadenz Tenor Schluss-kadenz



Die Müntzerschen Psalmen lassen sich, wie die nachfolgende Zusammenstellung zeigt, in 7 bzw. 8 Gruppen einteilen.

Gruppe I umfasst 12 Psalmen mit Tenor c und Finalis g nach folgendem Muster:

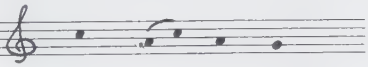


1 und 8 sind mit Ausnahme des Initiums in Wort und Ton identisch. 11 unterscheidet sich von 1 und 8 nur durch die Gestaltung der letzten Silbe.

1 und 8 deklamieren:

sich ge-gür-tet

11 hingegen lautet:



sich ge - gür-tet

3, 5 und 12 zeigen eine besondere Mittelkadenz. Anstelle von

erscheint:

Got mein Got

I 1 — 42f.

Got beweyset sein hirschafft mit zirheit becleydet, angetzogen mit seyner sterck, doruber hat er sich gegürtet. Ps 92

2 — 43

Du gantzer erdbodem, jauchtze Got, deynem herren. Ps 99

3 — 43

O Got, mein Got, vons lichts wegen hab ich auff dich gewartet. Ps 62

4 — 53

Die hymmel vortzellen den preyss Gotes, und das gestirn des hymmels beweyset die werck seyner hende. Ps 18

5 — 66

O Herr gedenck Davids und aller seyner gütigkeyt. Ps 131

6 — 83

O Got, erbarm dich meyner nach deiner grossen barmhertzigkeit. Ps 50 (M. Luther)

7 — 97

O Got erhalt mich von dem gottlosen menschen, beschirm mich von dem hinterlistigen. Ps 139

8 — 115

Got beweyset sein hirschafft mit Zirheit becleydet, angezogen mit seyner sterck, dorüber hat er sich gegurtet. Ps 92

9 — 119

Lobet den Herren von hymel, lobet yhn in der höe. Ps 148

10 — 123

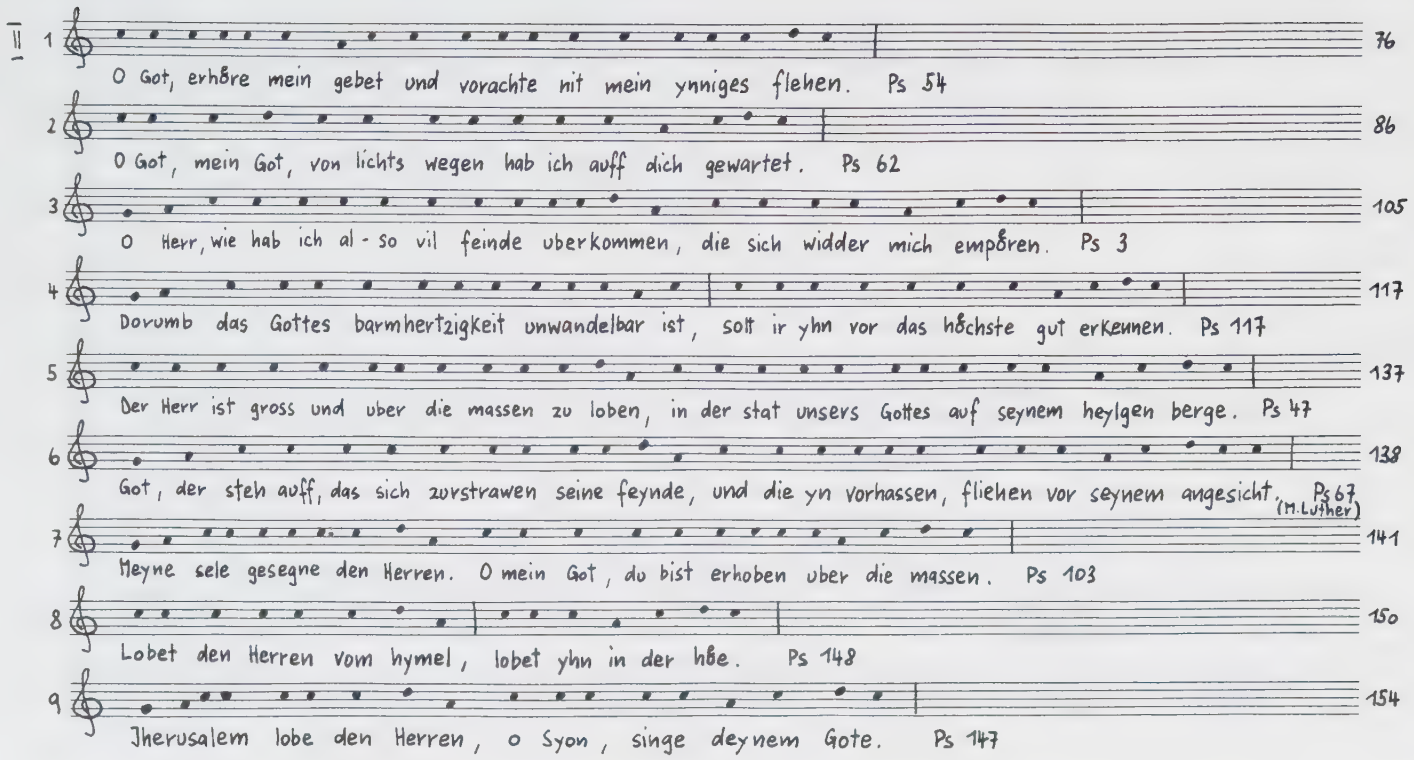
Do Issrael aussgieng von Egypten und das haus Jacob vom frembden volcke. Ps 113

11 — 148

Got beweyset sein hirschafft mit zirheyt becleydet, angezogen mit seiner stercke, domit hat er sich gegürtet. Ps 92

12 — 149

O Got, mein Got, von lichts wegen hab ich auff dich gewartet. Ps 62


1
76
O Got, erhöre mein gebet und vorachte nit mein ynniges flehen. Ps 54
2
86
O Got, mein Got, von lichts wegen hab ich auff dich gewartet. Ps 62
3
105
O Herr, wie hab ich al - so vil feinde uberkommen, die sich widder mich empören. Ps 3
4
117
Dorumb das Gottes barmhertzigkeit unwandelbar ist, sott ir yhn vor das höchste gut erkennen. Ps 117
5
137
Der Herr ist gross und uber die massen zu loben, in der stat unsers Gottes auf seynem heylgen berge. Ps 47
6
138
Got, der steh auff, das sich zurstrawen seine feynde, und die yn vorhassen, fliehen vor seynem angesicht. Ps 67
(M. Luther)
7
141
Meyne sele gesegne den Herren. O mein Got, du bist erhoben uber die massen. Ps 103
8
150
Lobet den Herren vom hymel, lobet yhn in der höe. Ps 148
9
154
Jherusalem lobe den Herren, o Syon, singe deynem Gote. Ps 147

III 1 — 45

Lobet den Herren vom hymel, lobet yhn in der hö - e. Ps 148

2 — 84

O Got, urteyl mich und sonder mich ab von der gotlosen art und erredte mich von dem hinterlistigen schal - cke. Ps 42

3 — 87

Ich hab gesaget: in mittel meynes lebens werd ich eingehn in die pforten der hel — len. Jes 38,10

4 — 88

Lobet den Herren von hymel, lobet yn in der hö — he. Ps 148

5 — 102

Dem ausserwelten ist all sein seligkeit dran gelegen, das er dem ratschlage der gotlosen kein stat ge — be. Ps 1

6 — 104

Worumb beyssen die leut ire zen ubereinander, und das volck bekömmert sich mit uppigen din - gen. Ps 2

IV 1 — 36f

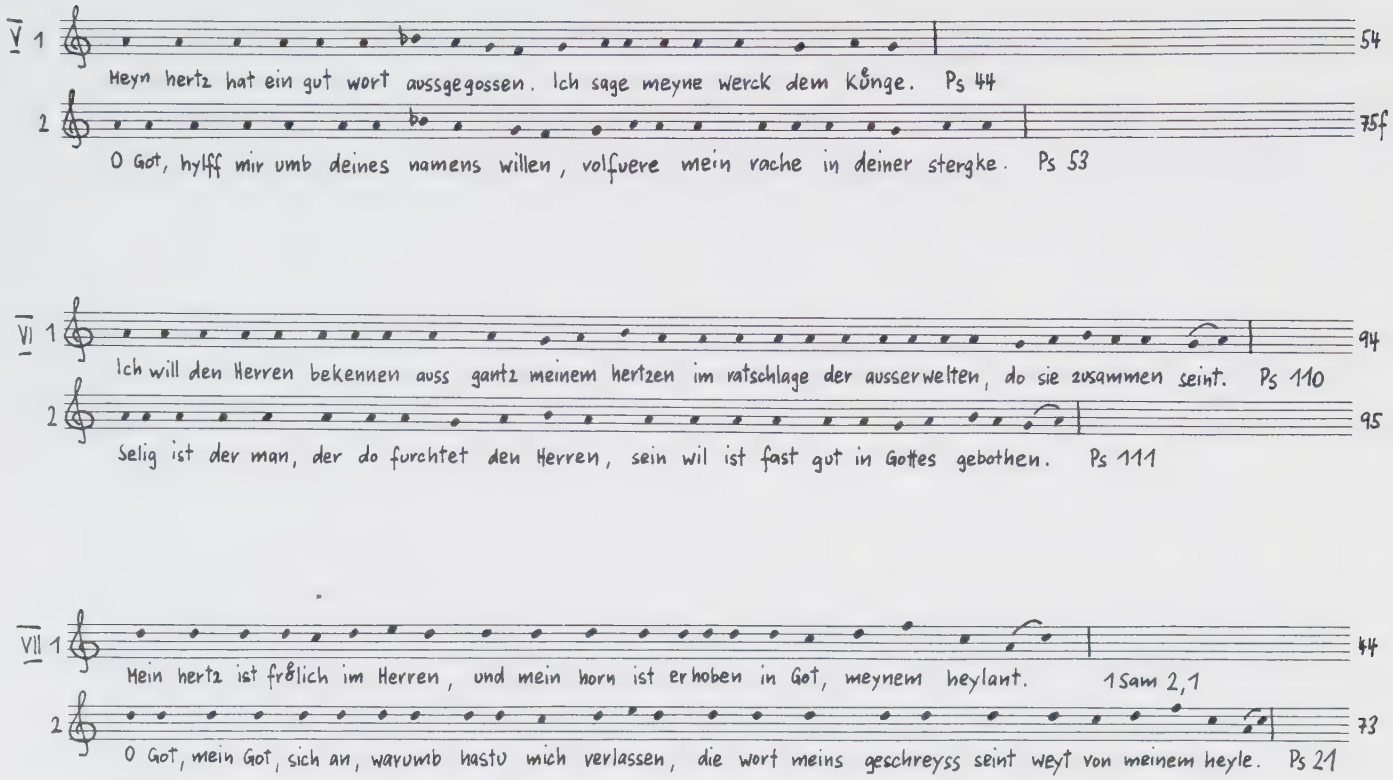
O Got, wir haben mit unsern oren gehöret, unser veter haben uns vorkündiget das werck, wilchs du getan hast in yren tagen vor atten jaren. Ps 43

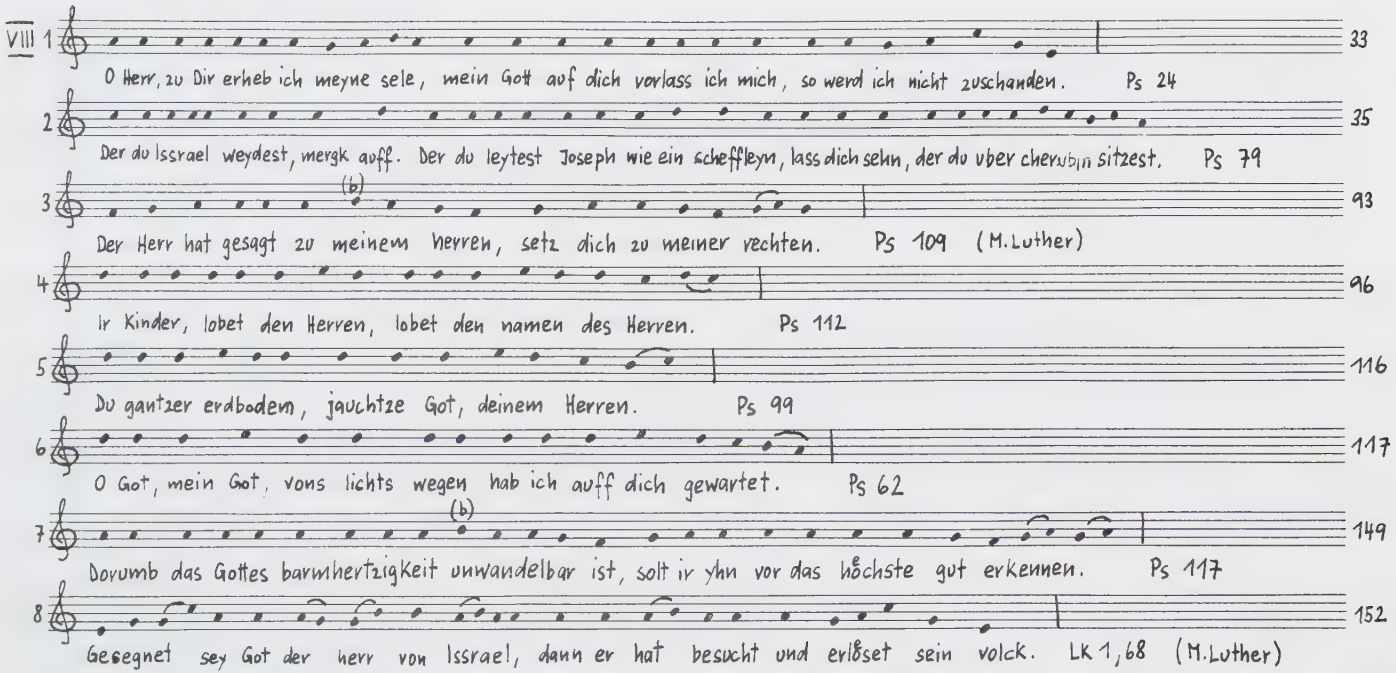
2 — 56

Got ist ergrundet auff seynen heilgen bergen. Er libet die pforten Syon mehr dann alle wonung Jacob. Ps 86

3 — 63

Herre, ich wil dich bekennen, dorumb das du mit mir zornest. Deynen grym hastu abwendet und mich ge — tröstet. Jes 12,1


V 1
54
Heyn hertz hat ein gut wort aussgegossen. Ich sage meyne werck dem Künge. Ps 44
2
75f
O Got, hylff mir umb deines namens willen, volfuere mein rache in deiner stergke. Ps 53
VI 1
94
Ich will den Herren bekennen auss gantz meinem hertzen im ratschlage der ausserwelten, do sie zusammen seint. Ps 110
2
95
Selig ist der man, der do furchtet den Herren, sein wil ist fast gut in Gottes gebothen. Ps 111
VII 1
44
Mein hertz ist frölich im Herren, und mein horn ist erhoben in Got, meynem heylant. 1 Sam 2,1
2
73
O Got, mein Got, sich an, warumb hastu mich verlassen, die wort meins geschreyss seint weyt von meinem heyle. Ps 21





VIII 1 33

O Herr, zu Dir erheb ich meyne sele, mein Gott auf dich vorlass ich mich, so werd ich nicht zuschanden. Ps 24

2 35

Der du Issrael weydest, mergk auff. Der du leytest Joseph wie ein scheffleyn, lass dich sehn, der du uber cherubin sitzest. Ps 79

3 (b) 93

Der Herr hat gesagt zu meinem herren, setz dich zu meiner rechten. Ps 109 (M. Luther)

4 96

Ir Kinder, lobet den Herren, lobet den namen des Herren. Ps 112

5 116

Du gantzer erdbodem, jauchtze Got, deinem Herren. Ps 99

6 117

O Got, mein Got, vons lichts wegen hab ich auff dich gewartet. Ps 62

7 (b) 149

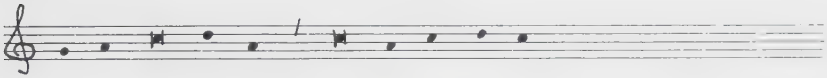
Dorumb das Gottes barmhertzigkeit unwandelbar ist, solt ir yhn vor das höchste gut erkennen. Ps 117

8 152

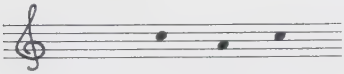
Gesegnet sey Got der herr von Issrael, dann er hat besucht und erlöset sein volck. LK 1,68 (M. Luther)

3 und 2 sind in Wort und Ton gleich. Ein Initium findet sich bei 1, 7 und 10.

Den 9 Psalmen der Gruppe II liegt folgendes Schema zugrunde:



Rezitationston ist c, Finalis c.
1 und 4 zeigen eine abweichende Mittelkadenz:



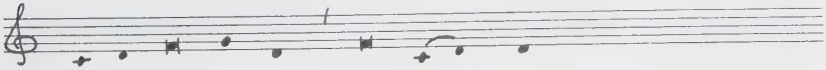
mein ge- bet
-wan-del-bar ist

Die Mittelkadenz von 2 ist ebenfalls unregelmässig:

mein got

3, 4, 7 und 9 beginnen mit einem Initium.

Gruppe III umfasst 6 Psalmen, die nach folgendem Gerüst zu singen sind:



Tenor ist f, der Psalm schliesst auf d.
2 weicht in der Mittelkadenz ab:

got-lo-sen art

5 und 6 zeigen ein Initium.

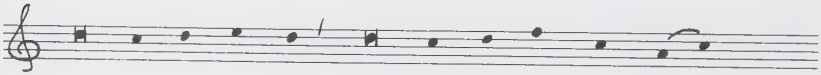
Gruppe IV beteht aus 3 Psalmen. Der Tenor ist auf a, die Kadenz auf f. Es zeigt sich folgendes Schema:

2 bringt einen Zwischenton g vor der zweiten Hälfte, die Mittelkadenz von 3 endet auf a.

Gruppe V, die zwei Psalmen umfasst, rezitiert auf a und schliesst in g:

Gruppe VI -mit wiederum zwei Psalmen- zeigt Tenor auf a und Kadenz in a:

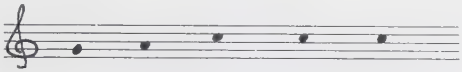
Die beiden Psalmen der Gruppe VII rezitieren auf d und enden auf c:



In Gruppe VIII sind alle Psalmen vereinigt, die nur einmal ausgeführt werden. Da die Mittel- und Schlusskadenzen mit andern Psalmen teilweise übereinstimmen, können auch sie zur Untersuchung beigezogen werden.

Initium

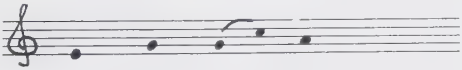
Wie die gregorianische Psalmodie, so nimmt auch Müntzers Psalmodie im Initium keine Rücksicht auf die sprachlichen Gegebenheiten. 1) Unabhängig von den Wortakzenten werden auf die ersten drei Töne die ersten drei Silben des Textes rezitiert. Aus der folgenden Zusammenstellung ist dies leicht ersichtlich:



| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Got | be- | wey- | set |
| | 7 | O | Got | er- | halt |
| | 10 | Do | Iss- | ra- | el |
| II | 3 | O | Herr, | wie | hab |
| | 4 | Do- | rumb | das | Got- tes |
| | 6 | Got, | der | steh | auff |
| | 7 | Mey- | ne | se- | le |
| | 9 | Jhe- | ru- | sa- | lem |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| III | 5 | Dem | auss-er- | wel- | ten |
| | 6 | Wo- | rum | beys- | sen |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| VIII | 3 | Der | Herr hat | ge- | sagt |



| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | 8 | Ge- | seg- net | sey |

Auf der ersten Note erscheinen betonte Stammsilben (Got, meyne) neben unbetonten Vorsilben und Partikeln (Dorumb, dem, der, o).
Auch auf die zweite und dritte Note setzt Müntzer Silben von verschiedener Schwere. Präfixe, unbetonte Partikeln und Suffixe stehen neben stark betonten Stammsilben ein- und mehrgliedriger Wörter.

---

1) Johner, Dominicus, Wort und Ton im Choral, Leipzig 1940, 178

Tenor

Wie im gregorianischen Vorbild, so sind auch in der Müntzerschen Psalmodie die Tenores von sehr unterschiedlicher Länge. Allein in den oben aufgeführten Modellzeilen trifft man vom zwei- bis vierundzwanzigsilbigen Tenor (I, 3 bzw. IV, 1) eine Fülle von Beispielen.
Noch grösser wird die Variationsbreite, wenn man auch Psalmverse mitzählt, die nur als Text erscheinen. Es zeigt sich, dass Müntzer -wie die lateinische Psalmodie- von metrisch nicht organisierter Prosa ausgeht. Dieser Befund wird bestätigt, wenn wir uns erinnern, dass Müntzer die Psalmen 51, 68 und 110 praktisch unverändert aus Luthers Uebersetzung nimmt. Sie erscheinen in unserer Zusammenstellung als I, 6, II, 6 und VIII, 3.

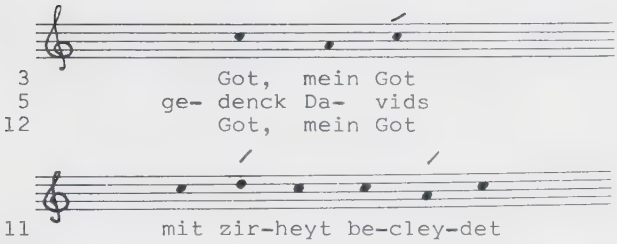
Mittelkadenz

In der lateinischen Psalmodie ist der Wortakzent Organisationsprinzip der Kadenzen. "Entweder der letzte oder auch der vorletzte Akzent der 1. Vershälfte wird mit einer bestimmten Note oder Neume verbunden. ... Hat die Kadenz nur eine akzentuierte Note, kann vor ihr doch wieder das silbenzählende Prinzip in Kraft treten und sich auf 1 bis 2 Silben erstrecken. Zuerst müssen aber Wortakzent und Kadenzakzent miteinander in Einklang gebracht werden. Hat die Kadenz zwei akzentuierte Noten oder Neumen, so ist nur der Wortakzent massgebend." 1)
Müntzers Psalmodie zeigt genau diese Bauprinzipien:

Gruppe I

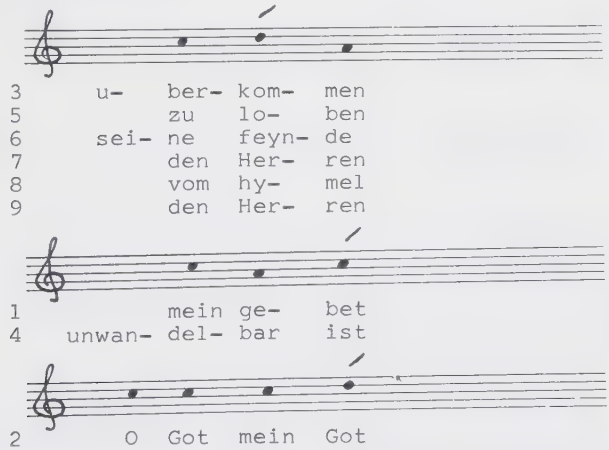
| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1 | be- | cley- | det | |
| 2 | gan-tzer | erd- | bo- | den |
| 4 | preyss | Go- | tes | |
| 6 | dich | mey- | ner | |
| 7 | got-lo-sen | men- | schen | |
| 8 | be- | cley- | det | |
| 9 | von | hy- | mel | |
| 10 | E- | gyp- | ten | |

1) Johner, 182




Ausser 11 sind alle Verse mit einer einakzentigen Kadenz versehen. Der letzte Wortakzent wird dem Kadenzakzent in in jedem Falle unterlegt. 2 bringt ein daktylisches Wort am Ende. Es wird wie in der lateinischen Psalmodie eine Note hinzugesetzt.
11 hat eine zweiakzentige Kadenz. Die beiden letzten Wortakzente stimmen mit den Kadenzakzenten überein. Weil vor dem letzten Kadenzakzent zwei nicht betonte Silben stehen, wird nach Regel der lateinischen Psalmodie der Zusatzton eingefügt.

Gruppe II




Die Verse 3 und 5-9 kadenzieren nach den bereits erwähnten Regeln. Wie bei I, 3, 5, 12 und bei III, 2 wählt Müntzer für II, 1 und 4 eine andere Kadenzformel. Der Grund dafür ist in der sprachlichen Gestalt der Versenden zu se-

hen. In I, 5 steht ein hebräisches Wort am Halbversende. In den andern Fällen liegt der Akzent auf der letzten Silbe des Verses. Aus der lateinischen Praxis ist sich Müntzer offenbar gewohnt, für hebräische und für einsilbige Wörter, die ans Versende zu liegen kommen, andere als die gewohnten Regeln anzuwenden.

II, 2 zeigt die Verwirklichung eines weiteren Prinzips, das aus der lateinischen Psalmodie entnommen ist. Endet ein Halbvers mit einem einsilbigen Wort, so kann dieses Wort -auch wenn es betont ist- wie eine unbetonte Silbe behandelt werden. Der Akzent liegt dann auf dem vorangehenden Wort. Daktylische Wörter können auch auf der Nebensilbe betont werden. Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen: mandavit de te / potabunt te / genui te. Für solche Fälle oder für hebräische Wörter kommt aber auch die gebrochene Kadenz zur Anwendung. Dabei kommt das letzte Wort (Einsilbler) oder die Endsilbe des hebräischen Wortes auf den Kadenzakzent zu liegen. Die Fortsetzung fällt weg.

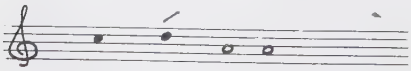
Statt

Do - mi - ne Da - vid
ge - nu- i te

erscheint demnach

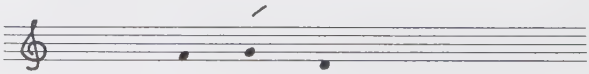
Do - mi - ne Da - vid
ge - nu- i te.

Dieses, der deutschen Sprache besser entsprechende Prinzip, wendet Müntzer an, wenn er in 2 wie folgt deklamiert:



mein Got

Gruppe III



1 vom hy- mel
3 ge- sa- get
4 von hy- mel
5 ge- le- gen
6 über - ein- an- der

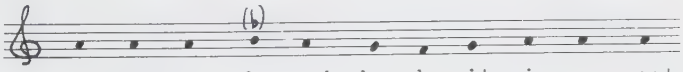
2 got- lo- sen art

Auch in Gruppe III sind alle Psalmen nach den in der lateinischen Psalmodie wirksamen Regeln gestaltet. In 2 erscheint wieder eine besondere Kadenz, weil der Hauptakzent auf der letzten Silbe liegt.

Gruppe IV

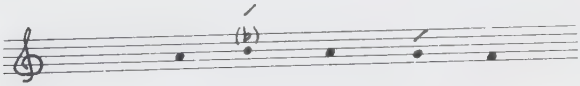
1 un- sern o- ren ge- hö- ret
2 sey- nen heil- gen ber- gen

In Gruppe IV finden sich zweiakzentige Mittelkadenzen. 1 und 2 sind nach Regel gebildet, wobei bei 1 (daktylisch-trochäische Kadenz) der vorgesehene Zusatzton zu singen ist. Die Mittelkadenz bei 3 fällt nicht mit dem Ende der Verszeile zusammen. Die ziemlich willkürliche Unterlegung des Textes und der fehlende Ton in der zweiten Vershälfte deuten eher auf eine Unsorgfältigkeit des Druckers als des Verfassers:



3 be-ken-nen, do-rumb das du mit mir zor-nest

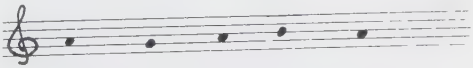
Gruppe V



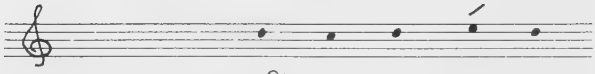
1 wort auss- ge- gos- sen
2 dei- nes na- mens wil- len

Auch in Gruppe V hält sich Müntzer an die ihm geläufigen Regeln. Jeder Wortakzent trifft auf einen Kadenzakzent.

Gruppen VI + VII



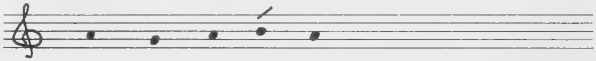
VI, 1 gantz mei- nem hert- zen
2 furch-tet den Her- ren



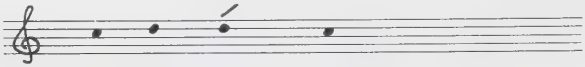
VII, 1 frō- lich im Her- ren
2 has- tu mich ver- las- sen

Die Mittelkadenzen der Gruppen VI und VII halten sich ebenfalls an die Regeln der gregorianischen Psalmodie.

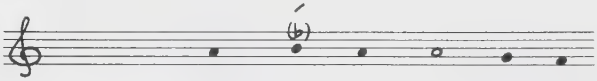
Gruppe VIII



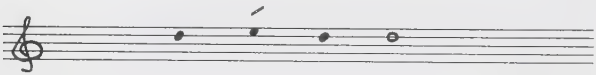
1 ich mey- ne se- le



2 wie ein scheff- leyn



3 zu mei- nem her-ren
7 barmhertzig- keit un- wan- del- bar ist



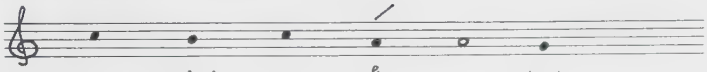
4 den Her- ren
5 qant- zer erd- bo- den
6 mein Got

Die Psalmen der Gruppe VIII bestätigen die bis jetzt gemachten Beobachtungen. Die Beispiele 4, 5 und 6 zeigen die Möglichkeiten, die sich von der lateinischen Psalmodie herleiten lassen, nochmals deutlich. Nach den Akzenttönen können zusätzliche Töne eingesetzt werden. Bei einsilbigen Versschlüssen kann die gebrochene Kadenz angewendet werden. 8 fällt durch seine relativ komplizierte Gestalt aus dem Rahmen, doch werden auch hier die Kadenzregeln beachtet.

8 der herr von Iss- ra- el

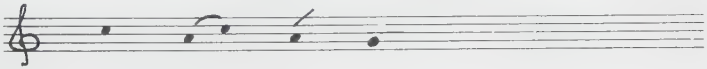
Schlusskadenz

Die Schlusskadenzen der Gruppe I sind den gregorianischen Regeln entsprechend gestaltet:



| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | | er | sich | ge- | gür- | | tet |
| 2 | | Got, | dey- | nen | Her- | | ren |
| 3 | | auff | dich | ge- | war- | | tet |
| 4 | | werck | sey- | ner | hen- | | de |
| 5 | al- | ler | sey- | ner | gü- | tig- | keit |
| 6 | | gros- | sen | barm- | hert- | zig- | keit |
| 7 | | dem | hin- | ter- | li- | sti- | gen |
| 8 | | er | sich | ge- | gür- | | tet |
| 9 | | yhn | in | der | hö- | | e |
| 10 | | von | fremb- | den | vol- | | cke |
| 12 | | auff | dich | ge- | war- | | tet |

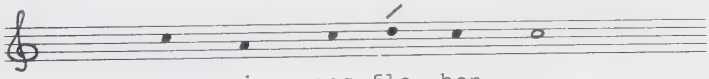
Eine Kadenz mit anderen Vorbereitungsnoten bringt 11:



| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 11 | sich | ge- | gür- | tet |

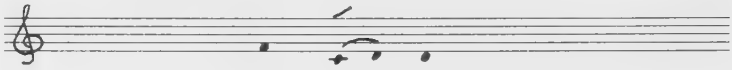
Alle zwölf Psalmen kadenzieren wie gregorianische Vorbilder. Der letzte Wortakzent liegt auf der Akzentnote. Die letzte Silbe liegt auf der Finalis. Folgt auf die Akzentsilbe mehr als eine Silbe, so werden entsprechende Töne eingeschaltet. Die Silben vor dem letzten Akzent werden den Tönen nach dem Abzählprinzip zugeordnet.

Die gleichen Verhältnisse lassen sich in Gruppe II feststellen:



| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | | yn- | ni- | ges | fle- | hen | |
| 2 | | auff | dich | ge- | war- | tet | |
| 3 | wid- | der | mich | em- | pö- | ren | |
| 4 | höch- | ste | gut | er- | ken- | nen | |
| 5 | sey- | nem | heyl- | gen | ber- | ge | |
| 6 | | vor | sey- | nem | an- | ge- | sicht |
| 7 | | u- | ber | die | mas- | sen | |
| 8 | | yhn | in | der | hö- | e | |
| 9 | sin- | ge | dey- | nem | Go- | te | |

Auch in der dritten Gruppe wird der letzte Wortakzent nach Regel dem Kadenzakzent unterlegt:

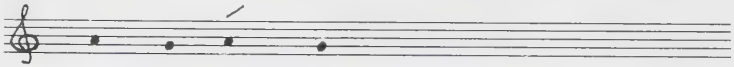


1 der hö- e
2 hinterlisti- gen schal- cke
3 der hel- len
4 der hö- e
5 stat ge- be
6 uppi- gen din- gen

Gruppe IV zeigt eine einakzentige Kadenz. Die drei Psalmen sind nach Regel mit der Melodie verbunden:

1 vor al- ten ja- ren
2 al- le wo- nung Ja- cob
3 und mich ge- trö- stet

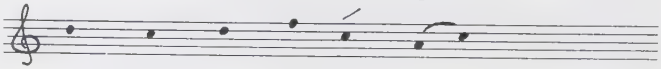
Die Psalmen der Gruppe V weisen ebenfalls regelmässige Kadenzen auf:



1 werck dem kön- ge
2 dei- ner sterg- ke

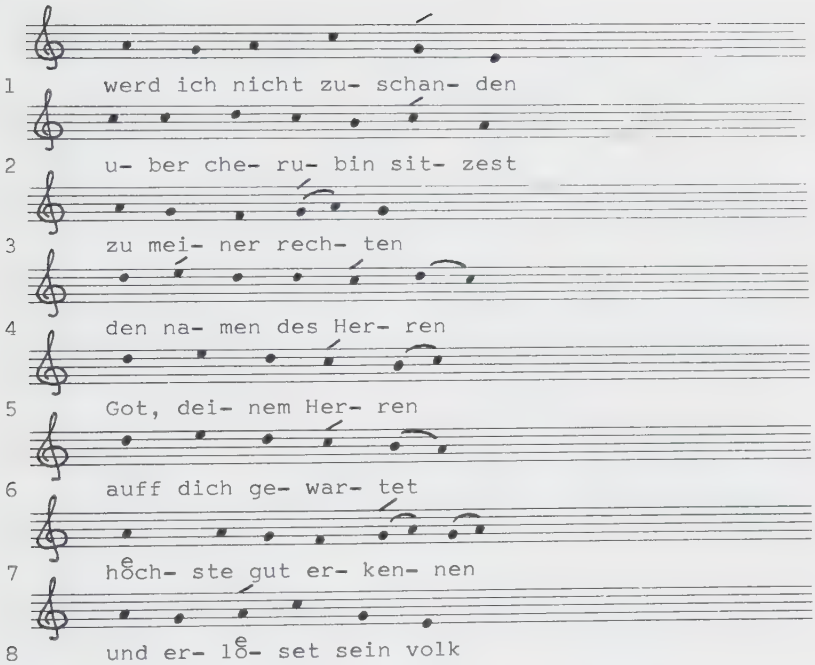
In Gruppe VI und VII kommt auf die letzte Silbe -wie dies in der lateinischen Psalmodie häufig der Fall ist- ein Pes zu liegen. Der Wortakzent trifft mit dem Kadenzakzent in allen Fällen zusammen:

VI, 1 ausserwel- ten, do sie zu- sa- men seint
2 in Got- tes ge- bo- then



VII, 1 in Got, mey- nem hey- lant
2 weyt von mei- nem hey- le

Die Psalmen der Gruppe VIII repräsentieren verschiedene Modelle:




Zusammenfassend können wir feststellen, dass Müntzer sich in der einfachen Psalmodie genau an die ihm aus dem Lateinischen bekannten Regeln hält. Mit Ausnahme einer (allerdings zweifelhaften) Mittelkadenz sind alle Silben so verteilt, wie man das nach den Regeln der gregorianischen Psalmodie erwarten kann:

- Die Silben des Initiums werden mechanisch den ersten Tönen unterlegt.
- Die Tenores können beliebig lang sein.
- Mittel- und Schlusskadenzen sind nach den gleichen Prinzipien gebaut. Wie in der lateinischen Psalmodie sind einakzentige von zweiakzentigen Schlüssen zu unterscheiden. Bei den einakzentigen muss der letzte Wortakzent auf den Akzentton zu liegen kommen. In den zweiakzentigen Schlüssen

sind die beiden letzten Wortakzente mit den Akzenttönen zu verbinden.

- Folgen nach den Akzenten unbetonte Silben, so sind die vorgesehenen Zusatztöne einzufügen. Erfordert es die Akzentlage, so werden auch vor dem Akzent Töne eingeschoben.

- Für andere als Wortakzentsilben tritt das Abzählprinzip in Kraft. Bei der Wort-Tonverbindung spielen sprachliche Gegebenheiten keine Rolle.

- Für bestimmte sprachliche Sachverhalte (hebräische Wörter, Einsilbler) können Spezialkadenzen angewendet werden.

Die Untersuchung der einfachen Psalmodie lässt zwei Seiten der Arbeitsweise Müntzers deutlich werden:

1. Müntzer geht bei seinen Uebertragungen mit grosser Sorgfalt vor. Er hält sich genau an die Regeln der Textunterlegung, die er aus der lateinischen Praxis kennt.

2. Wenn Müntzer diese Regeln bedenkenlos auf die deutsche Sprache überträgt, so zeigt dies deutlich, dass er nicht im entferntesten daran denkt, dass zwischen der Handhabung der lateinischen und der deutschen Sprache Unterschiede bestehen. Für ihn -wie für viele seiner Zeitgenossen- gibt es die Frage nach der Verschiedenartigkeit der beiden Sprachen überhaupt nicht.

bb) Psalmodie des Invitatoriums

Der 94. Psalm, "Venite, exultemus", der das Chorgebet eröffnet, erscheint im lateinisch gesungenen Offizium im Gegensatz zu den andern Psalmen in dreigliedrigen Versen. Das Psalterium Gallicanum zählt 11 zweigliedrige Verse, das Psalterium Romanum 5 dreigliedrige. "Diese Dreigliedrigkeit hatte sich mit den liturgischen Singweisen wohl schon vor der Einführung der Vulgata verbunden, weshalb sie beibehalten wurde." 1) Die Dreigliedrigkeit spiegelt sich auch in der Musik: In der Invitatoriumspsalmodie finden sich in jedem Vers zwei Mittelkadenzen.
Die reichere Ausgestaltung der Melodien mag in der Länge der Verse begründet sein. Ein weiterer Grund für die kompliziertere Form ist vielleicht darin zu sehen, dass der Psalm jeden Tag zur Eröffnung gesungen wird. Auch die exponierte Stelle zu Beginn des Stundengebetes mag bei der Ausgestaltung eine Rolle gespielt haben.
Müntzers deutsche Versionen sind ein genaues Abbild der gregorianischen Verhältnisse. Es erscheinen 5 dreigeteilte Verse in reich gestalteten Melodien, die in ihren Strukturen den gregorianischen Tönen entsprechen. Müntzer hat also zeifellos nach einer Vorlage, die er von der römischen Kirche übernommen hat, gearbeitet. Die Formen dürften auf die von ihm gebrauchten lateinischen Bücher zurückgehen.

Stellvertretend für alle Aemter folgt der Text aus dem ältesten Amt, dem Passionsamt. 2)

1 Kumbt her, last uns dem Herren wunsam sein, last uns iauchsen Got unserm heylant, last uns mit emsigen lobe vor sein angesicht kommen, und mit leyssen wolln wir yn yhm frawen.

2 Dan Got ist ein grosser herr und ein grosser könig uber alle götter, dan der Herr vorstost nit sein volgk. Dan in seiner hant seint alle grentze der erden, und er beschawet die höhe der berge.

---

1) Johner, 8

2) Müntzer, 69ff

3 Dann das möhr ist sein, und er hat dasselbige gemachet und sein hende haben das trugken erdtrich ergründet. Kumbt her, last uns Got ehr ertzeigen und vor yhm nidderfallen. Last uns greynen vor dem Herren, der uns hat geschaffen; dan er ist Got unser herre, aber wir sint seyn volgk un schaffe seyner weyde.

4 Heute so yr hören werdet seine stimme, sollt yr nit vorstogken ewre hertzen gleichwie in der vorbitterung nach der zeit der vorsuchung in der wüsteney, do mich ewer väter vorsucht haben. Sie haben beweret und gesehn meine wergke.

5 Viertzig iar bin ich disem geschlecht entgegen gewesen und hab altzeit gesagt, dise menschen seint voryrret in yren hertzen, aber sie haben meine wege nit wollen erkennen, wiewol ich yhn gedrawet hab in meinem grimme, darumb werden sie nit eingehn in meyne ruge.

Ere sey dem vater und dem sone und dem heylgen geyste, als es was im anfang, itzund und immer und von ewigkeit in ewigkeit, amen.

Mit Ausnahme von kleinen Abweichungen (andere Wörter) erscheint dieser Psalm in allen Aemtern in dieser Gestalt. Die grösste Abweichung findet sich im Adventsamt. Dort fehlt im fünften Vers der Mittelteil "aber sie haben meine wege nit wollen erkennen, wiewol ich yhn gedrawet hab in meinem grimme". Deklamatorische Gründe können für die Aenderungen nicht verantwortlich sein, denn die ausgewechselten Wörter entsprechen sich in ihrer Akzentordnung meistens. Müntzer hat offenbar mit der lateinischen Vorlage gearbeitet; seine eigenen Texte hat er aber wahrscheinlich streckenweise aus dem Gedächtnis zitiert.

Die von Müntzer verwendeten Modelle stehen in den folgenden Tonarten:

| | | |
|---|---|---|
| Psalm zum Advent | : 4. Ton | 30ff |
| Psalm zum Weihnachtsfest | : 4. Ton | 50ff |
| Psalm zur Passion | : 7. Ton | 69ff |
| Psalm zum Osterfest | : nicht ausgeführt. Ein Hinweis macht deutlich, dass nach dem Ton des Passionsamtes gesungen werden soll. | 102 |
| Psalm zum Pfingstfest | : 5. Ton | 133ff |

Initium

Wie in der gewöhnlichen Psalmodie, so werden auch in der Invitatoriumspsalmodie des Adventsamtes die Silben dem Initium mechanisch unterlegt. Müntzer überträgt dieses in der gregorianischen Psalmodie übliche Verfahren ins Deutsche. Er kümmert sich in keiner Weise um die Schwere der einzelnen Silben.

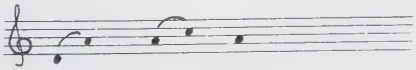
Adventspsalm:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1 | Kumpt | her, | lasst | uns |
| 2 | Dann | Got | ist | |
| 3 | Dann | das | mehr | |
| 4 | Heu- | te, | so | ihr |
| 5 | Viert-zig | | jar | |
| | Eh- | re | sey | |

Auf alle Initiumstöne kommen Silben von verschiedener Intensität zu liegen. Eine Ordnung ist auch nicht in Ansätzen festzustellen. Deutlicher noch kommt das Fehlen jeder Entsprechung von musikalischem und sprachlichem Akzent zum Ausdruck, wenn man die in den Tönen identischen Anfänge nach der Flexa in die Betrachtung einbezieht.

| | | | |
|---|---|---|---|
| last | uns | mit | |
| dann | der | Herr | |
| dann | in | sey- | ner |
| und | sein | hen- | de |
| Kumbt | her | last | |
| last | uns | grey- | nen |
| dann | er | ist | |
| so | ir | nicht | |
| gleich | wie | in | |
| do | mich | ew- | re |
| ich | hab | alt- | zeyt |
| als | es | war | |

Weihnachtspsalm:



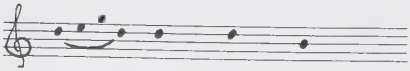
| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1 | Kumbt | her, | wir | Venite, exultemus |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 2 | Dann | Got | ist | Quoniam Deus |
| 3 | Dann | das | mehr | Quoniam ipsius est mare |
| 4 | Heu- | te | so | Hodie si vocem |
| 5 | Viert- | zig | jar | Quadraginta annis |
| | Eh- | re | sey | Gloria Patri |

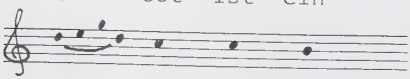
Auch im Initium dieses Psalms kommt das mechanische Unterlegungsprinzip zur Anwendung. Auf die ersten musikalischen Einheiten kommen Silben verschiedener Schwere zu liegen. Die abweichende Form des ersten Verses ist eine genaue Kopie der lateinischen Vorlage. Ausser diesem ersten Vers haben im lateinischen Psalm alle Verse eine lange erste Silbe (qūōniam, hōdie, qūādragínta, glōria). Im ersten Vers liegt aber ein grosses Gewicht auf der zweiten Silbe. Durch die Zweiteilung des Melismas bekommt die Akzentsilbe von 'venite' das ihr gehörige Gewicht. Müntzer erkennt dieses Prinzip nicht. Er kopiert die Melodie genau und setzt den deutschen Text unbesehen darunter.
Wenn er das Prizip durchschaute, so würde er bei den Versen 1, 4, 5 und bei der Doxologie die zweite, beim 2. und 3. Vers jedoch die erste Form ( ) wählen und so eine akzentgerechte Vertonung zustande bringen.

Passions- und Osterpsalm:

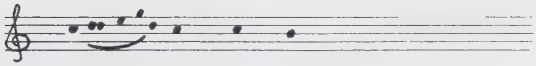
| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1 | Kumbt | her, | last | uns |
| 4 | Heu- | te | so | yr |
| 6 | E- | re | sey | dem |



| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 2 | Dan | Got | ist | ein |



| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 3 | Dann | das | mōhr | ist |

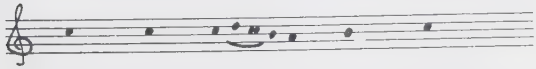


5 Viert- zig jar bin

Die Initia dieses Psalm können weniger eindeutig beurteilt werden. Die verschiedenen Fortführungen nach dem einleitenden Melisma und das veränderte Melisma des fünften Verses können aber kaum durch deklamatorische Gründe bedingt sein. Bei Vers 5 scheint wieder das lateinische Vorbild bestimmend zu sein. Damit das Melisma auf den Akzent von 'quadra-gin-ta' fällt, werden Zusatztöne eingeschaltet. In der deutschen Fassung ist diese Korrektur sinnlos.

Pfingstpsalm:

1 Kumpt her last uns dem
2 Dann Gott ist ein gros- ser
4 Heu- te so ir hö- ren
Eh- re sey dem va- ter

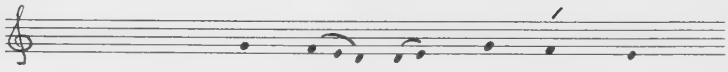


3 dann das mehr ist sein, und
5 Viert-zigk jar bin ich

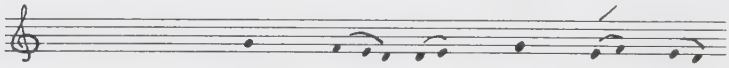
Vers 3 und 5 schieben eine zusätzliche Note auf der ersten Silbe ein. Beim fünften Vers kann wieder das lateinische Vorbild für die Veränderung verantwortlich gemacht werden. Auch in heute gebräuchlichen Versionen wird beim Viersilbler 'quadraginta' eine zusätzliche Note eingeschoben. Das Melisma soll demnach immer auf die zweitletzte Silbe zu stehen kommen. Müntzer durchschaut dieses Prinzip aber nicht. Wahrscheinlich ist, dass er die Melodie wörtlich übernimmt und dann seine Uebersetzung unterlegt.

Mittelkadenzen

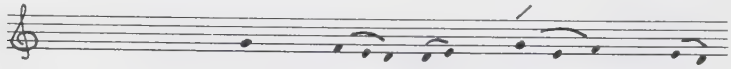
Adventsamt:



1 Got un- se- rem hey lant
2 u- ber al- le gō- ter
3 trug- ken erdt- reich er- grun- det
4 vor- sto- cken ew- re hert- zen
5 vor- ir- ret in y- ren hert- zen
und dem heyl- gen gey- ste



1b sein an- ge- sicht kom- men,
4b ve- ter vor- sucht ha- ben
5b ir- ret in y- ren hert- zen



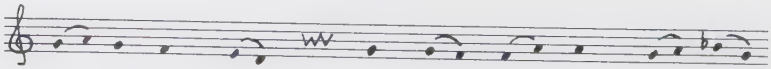
2b grent- ze der er- den
Db yetz- undt und ym- mer

3b un- ser her- re

Weihnachtsamt:

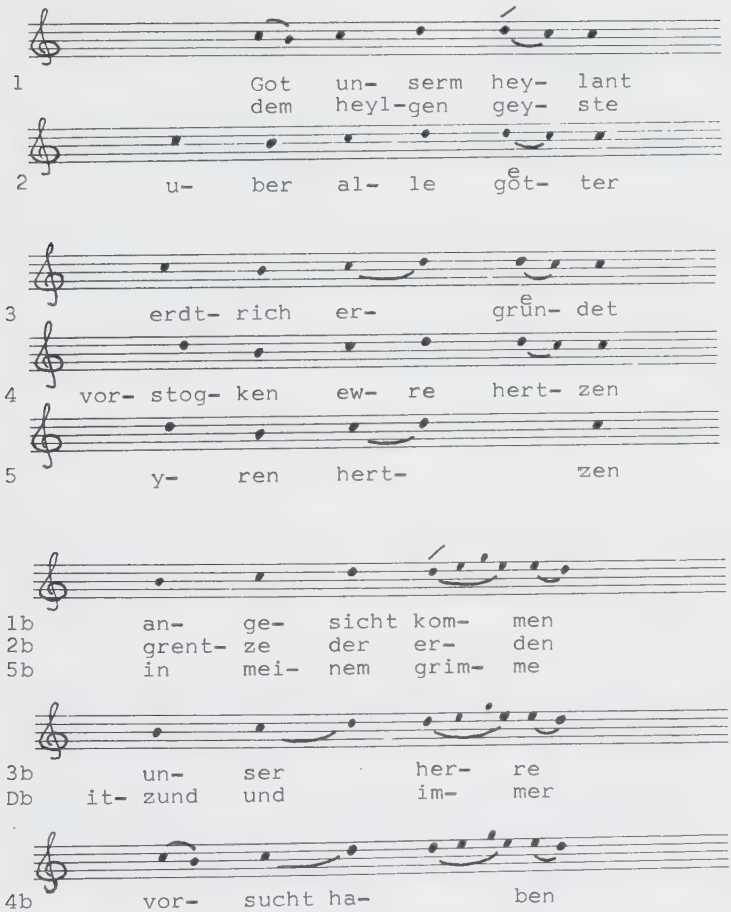
1 Got un- serm hey- lant
2 u- ber al- le gōt- ter
3 erdt- reich er- grun- det
5 in y- ren hert- zen
dem heyl- gen gey- ste

1b an- ge- sicht kom- men
2b grent-ze der er- den
3b Got, un- ser Her- re
5b in mey- nem zor- ne
Db yetz- und und ym- mer

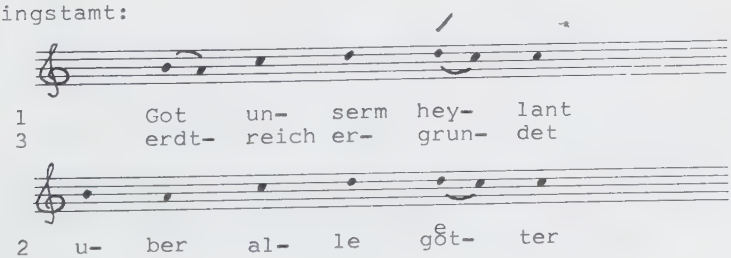


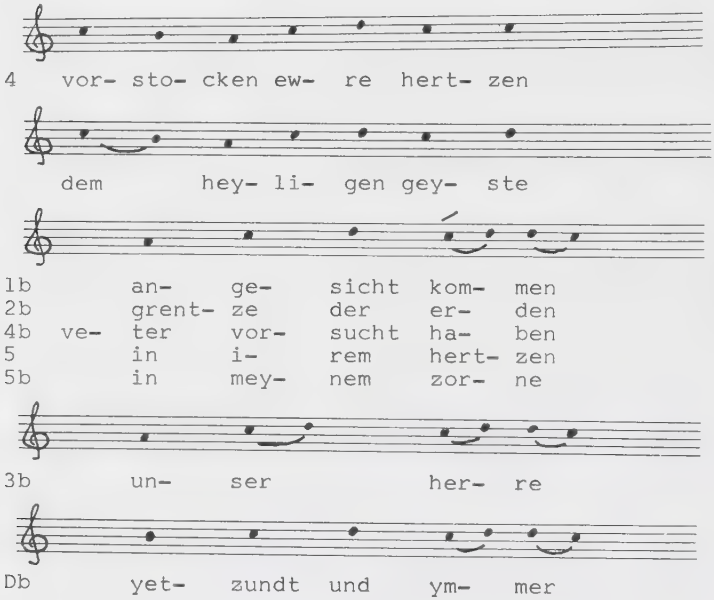
4 ew- re hert- zen 4b ve- ter vor- sucht ha- ben

Passions- und Osteramt:




Pfingstamt:






Die Mittelkadenzen der Invitatoriumspsalmen organisiert Müntzer nicht mehr in so eindeutiger Weise wie die der einfachen Psalmodie. Mit wenigen Ausnahmen (Adventsamt: Vers 2, 3 und Doxologie der zweiten Mittelkadenz; Passionsamt: Vers 5 der ersten Mittelkadenz) setzt er wahrscheinlich wegen der kurzen Phrase die letzte Akzentsilbe auf den zweitletzten Ton bzw. auf das zweitletzte Melisma. Der letzte Wortakzent ist für diese Kadenzen das bestimmende Ordnungsprinzip.
In der ersten Mittelkadenz des Weihnachtsamtes, des Passions- und Osteramtes (Ausnahme: Vers 3) und des Pfingstamtes (Ausnahmen: Vers 5 und Doxologie) erfahren auch die zweitletzten Akzente eine einheitliche Behandlung.
Auf alle andern Töne und Melismen setzt Müntzer nach lateinischem Vorbild Silben von beliebiger Schwere. Neben voll betonten Stammsilben von Verben und Substantiven fallen schwerelose Endsilben und unbetonte Partikeln wahl-

los auf festgefügte musikalische Einheiten.

Die Mittelkadenzen zeigen noch ein weiteres Schaffensprinzip Müntzers: Stimmt die Silbenzahl der Uebersetzung mit derjenigen der Vorlage nicht überein, so trennt Müntzer bedenkenlos Melismen zu Einzeltönen auseinander (Adventsamt: 2b, 3b, Db; Pfingstamt: 3b) oder er fügt einzelne Noten zu Melismen zusammen (Passionsamt: 2, 3; Pfingstamt: 2). Offenbar bringt er die melodische Struktur genau nach Vorbild, während er bei der Textverteilung seine eigenen Wege geht.
Die Technik des Auflösens (Dieresis) und Zusammenfassens (Syneresis, Crasis) ist im gregorianischen Choral ein weiteres geläufiges Mittel, Texte von unterschiedlicher Länge auf vorgegebene Melodien zu übertragen. Müntzer wendet dieses Verfahren -allerdings in sehr weiter Auslegung- an, um seine übersetzten Texte mit den vorhandenen Melodien in Uebereinstimmung zu bringen.

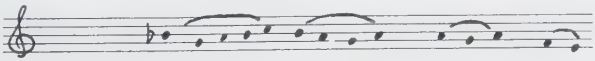
Schlusskadenzen

Adventsamt:

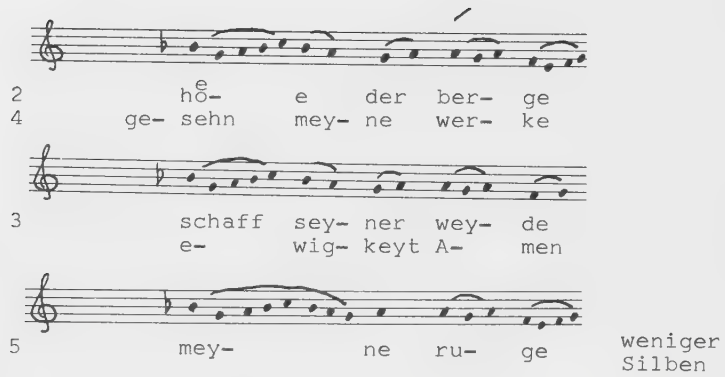
1 wöl- len wir uns in yhm fraw- en — mehr Silben

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 2 | | hö- | e | der | ber- ge |
| 3 | | schaff | sey- | ner | wey- de |
| 4 | ge- | sehn | mey- | ne | wer- cke |
| 5 | | in | mey- | ne | ru- ge |
| | | e- | wig- | keyt. | Amen |

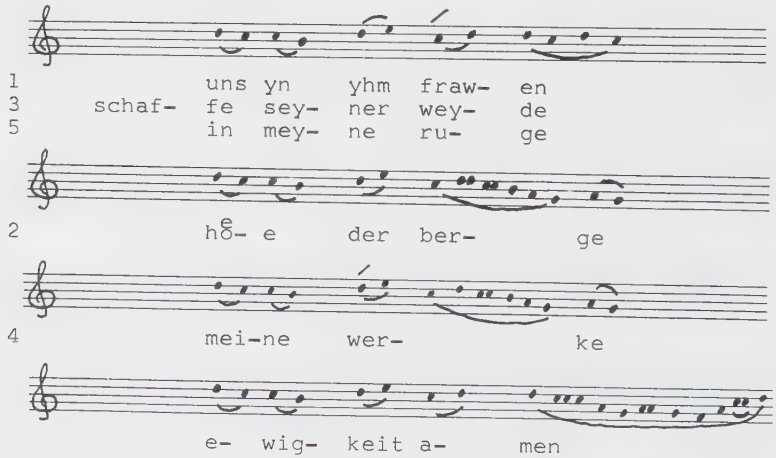
Weihnachtsamt:



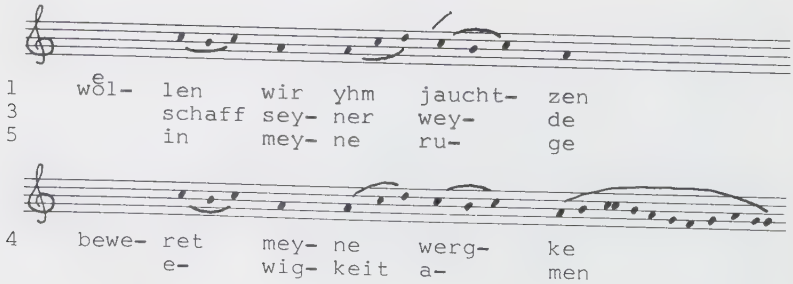
1 wir yhm jaucht- zen — weniger Silben

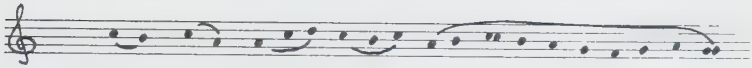



Passions- und Osteramt:




Pfingstamt:





2 hö- e der ber- ge

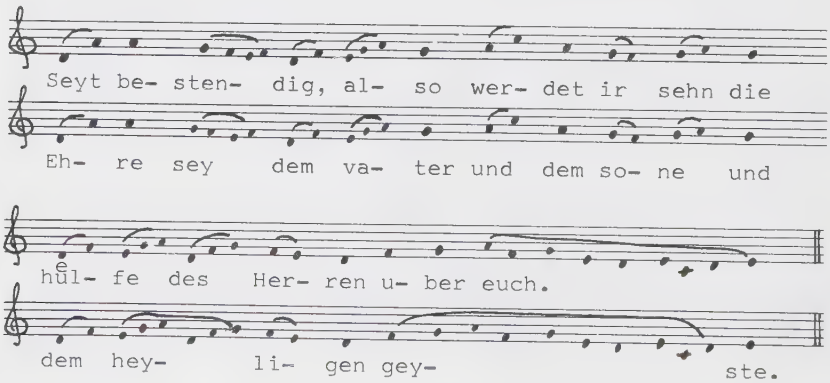
In den Schlusskadenzen der lateinischen Invitatoriumspsalmodie kommt das Prizip des Silbenzählens zur Anwendung. Dabei werden die fünf letzten Silben mechanisch auf die fünf letzten Töne bzw. Melismen gesungen.
In 20 Fällen ist dieses Prinzip bei Müntzer noch sichtbar. In einem Fall bringt er 6, in drei Fällen nur 4 Silben. Um die Melodie der Silbenzahl anzupassen, fasst Müntzer Töne oder Tongruppen zu Melismen zusammen oder er zerlegt die Melismen. Während er die überlieferten Melodien offenbar genau tradieren will, verfährt er in textlicher Hinsicht ziemlich willkürlich. Wenn sich trotzdem sprachlich sinnvolle Deklamationen ergeben, so darf dies kaum dem Bearbeiter zugeschrieben werden. Nur bei der Gestaltung der letzten Wortakzente ist ein Wille zur sprachgerechten Textunterlegung zu erkennen. Müntzer folgt darin genau der lateinischen Vorlage, die diese Akzente ebenfalls mit Hilfe musikalischer Mittel hervortreten lässt.

bc) Vers und Doxologie der Responsorien

Zum Schluss der Mette, nach der dritten Lektion, bringt Müntzer ein Responsorium mit Vers und Doxologie. Vers und 'Ehre sei' haben gleiche musikalische Gestalt. Es handelt sich um relativ komplizierte Modelle, auf die sich verschiedene Texte singen lassen. Müntzer kennt diese Technik wohl vom Lateinischen her und versucht sie auch in seinen eingedeutschten Versionen zu verwirklichen. Da die genauen Vorlagen für die Musik nicht verfügbar sind, müssen wir uns darauf beschränken, die beiden Verse zu vergleichen. Als weiteres Instrument können wir noch die lateinischen Texte beiziehen.

Adventsamt, 41f:

| Silbenzahl der lateinischen Vorlage, | | - der Version Müntzers |
|---|---|---|
| Vers: | 20 | 19 |
| Doxologie: | 16 | 17 |

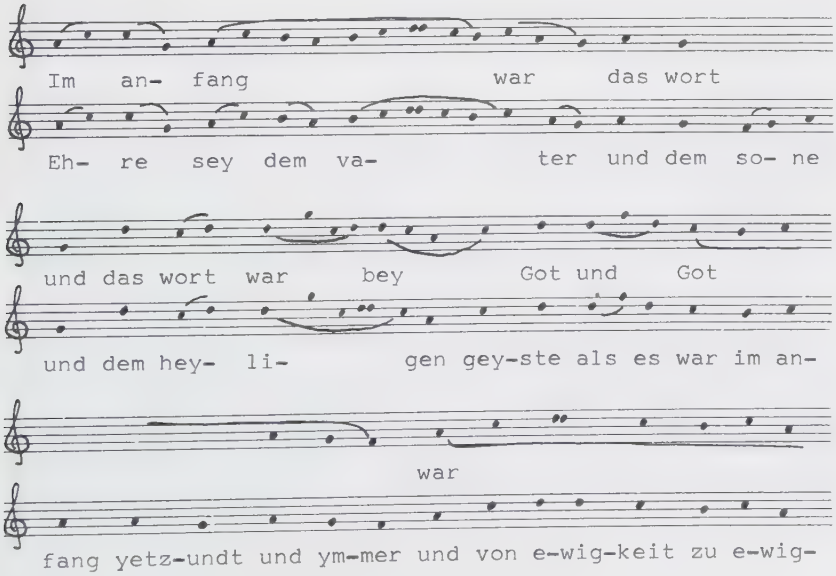


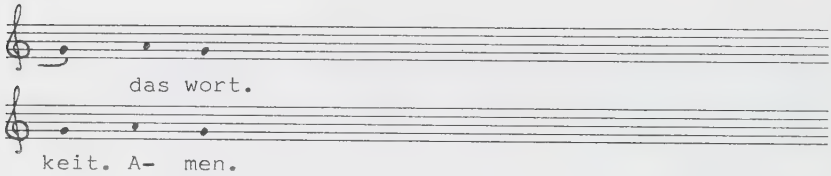

Die Vorlage und Müntzers Verdeutschung umfassen beinahe gleich viele Silben. Die Uebereinstimmung der Textunterlegung in Vers und Doxologie bis zur 14. Silbe deutet darauf hin, dass Müntzer nach lateinischem Vorbild rezitiert. Von der 14. Silbe an fasst er Einzeltöne zu Gruppen zusammen, oder er zerlegt melismatische Elemente in Einzeltöne. Es scheint, dass er unbedingt die ganze musikalische Sub-

stanz übernehmen will. Dabei ist es ihm aber gleichgültig, wie der Text den Tönen zugeordnet wird. Bedenkenlos fasst er Töne oder Tongruppen zusammen, oder er gliedert Melismen in Einzeltöne oder kleinere Gruppen auf. Die Sprache wird dabei den Tönen völlig willkürlich unterlegt. Auf gleiche musikalische Formen setzt Müntzer Silben von verschiedenster Schwere. So liegen zB. auf der gleichen Figur die Akzentsilbe 'sehn' und die Endsilbe von 'son-ne'. Musikalisch gleich werden auch die Endsilbe von 'hül-fe' und die Stammsilbe von 'heyligen' behandelt. Als einziger durch die Sprache bestimmter Befund könnte der Schluss bezeichnet werden. Allerdings ist auch hier wahrscheinlich die lateinische Vorlage für Müntzers Gestaltung verantwortlich, denn die lateinische Akzentlage entspricht derjenigen der Uebersetzung genau: super vos - über euch; sancto - geyste.

Weihnachtsamt, 59:

| Silbenzahl der lateinischen Vorlage, | | -der Version Müntzes |
|---|---|---|
| Vers: | 25 | 17 |
| Doxologie: | 18/43 | 39 |

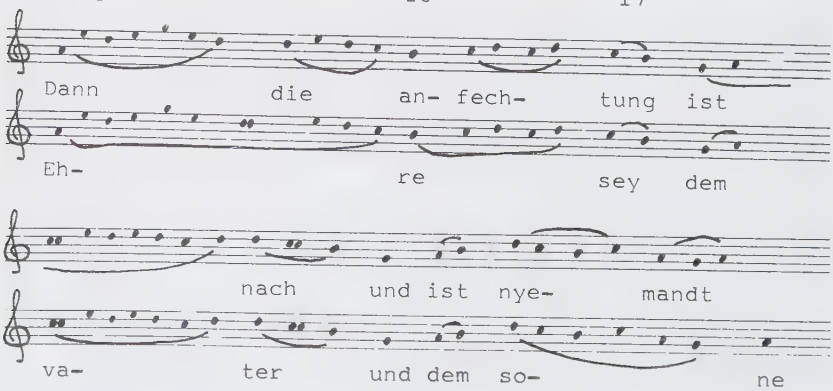


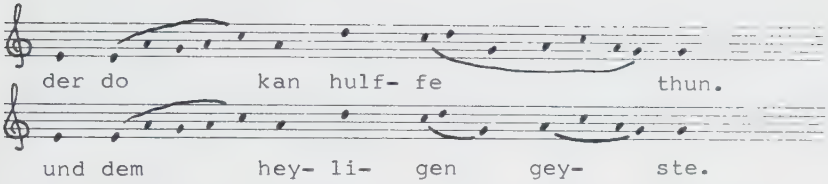



Die Doxologie des Weihnachtsamtes nimmt eine Sonderstellung ein, weil in ihr auch der zweite Teil 'als es war im anfang ...' erscheint. Eine zuverlässige Interpretation ist ohne genaue Vorlage nicht möglich. Es zeigt sich aber auch hier, dass für Müntzer die Musik die absolute Oberhand über die Sprache hat. Er versucht an keiner Stelle, musikalische mit sprachlichen Gegebenheiten zur Deckung zu bringen. Seine Arbeit des "Vertonens" ist eine rein mechanische. Er hat eine Anzahl Silben einer gegebenen Melodie zu unterlegen. Dies tut er, indem er musikalisches Material zergliedert oder zusammenfasst. Von einer weitern Bearbeitungsmöglichkeit macht er Gebrauch, wenn er zusätzliche Töne einschiebt oder vorgegebene eliminiert. Als Beispiele seien die Stellen aus der Doxologie 'sone' und 'jetzund' genannt.

Passionsamt 82f:

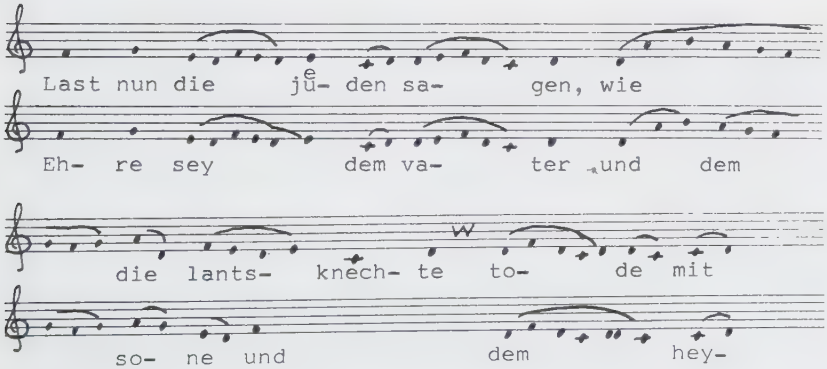
| Silbenzahl der lateinischen Vorlage, | | -der Version Müntzes |
|---|---|---|
| Vers: | 21 | 17 |
| Doxologie: | 16 | 17 |

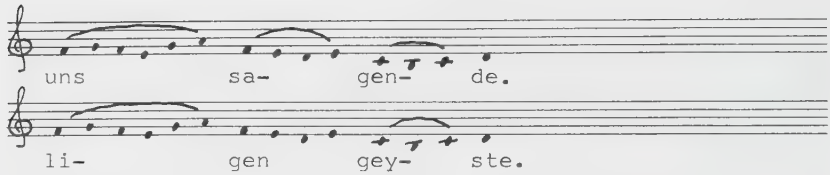





Vers und Doxologie sind inbezug auf die Töne identisch. Die Texte zählen gleich viele Silben. Weshalb, stellt man sich die Frage, setzt Müntzer den Text nicht in beiden Fällen unter die gleichen Töne? Auf den ersten Blick ist man geneigt, dafür sprachliche Gründe zu sehen (Akzent von 'Ehre', 'vater' und 'sone'). Diese dem Deutschen entsprechende Deklamation fehlt aber an andern Stellen (Dann die, Ehre, do, dem, heiligen). Die Textanordnung muss demnach andere Gründe haben. Wahrscheinlich ist, dass Müntzer nicht vom ganzen Textabschnitt, sondern von Sinneinheiten ausgeht. So wird er dem lateinischen 'Gloria patri' das deutsche 'Ehre sey dem vater', dem 'et filio' 'und dem sone' und dem 'et spiritui sancto' 'und dem heyligen geyste' zugeordnet haben. Wenn er auf diese Weise den Text unterlegt, so kommen auf gewisse Wortakzente im Deutschen ganz automatisch gewichtigere musikalische Elemente zu liegen.

Osteramt, 110f:

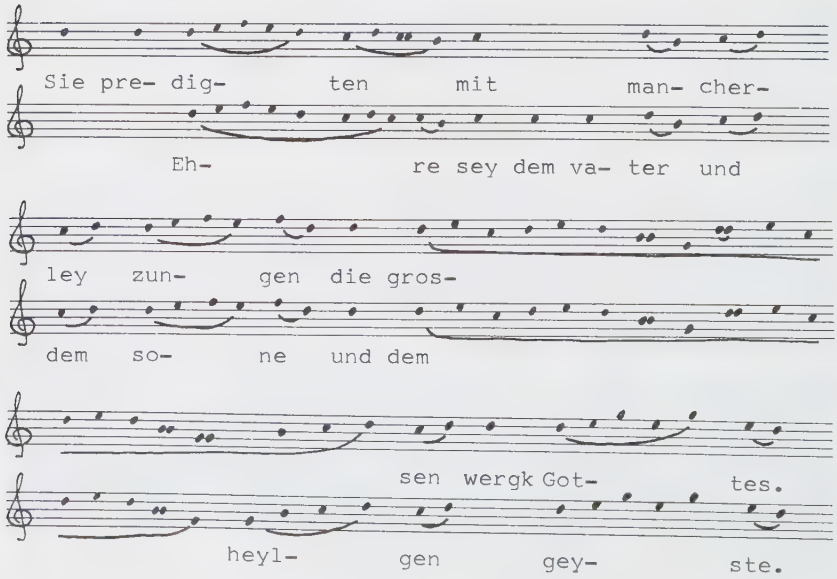





Da eine genaue Textvorlage nicht beigebracht werden kann, fehlen die Silbenzahlen. Ein allfälliger Vergleich wäre ohnehin kaum aussagekräftig, da die Doxologie etwa fünfmal kürzer als der Vers ist. So entsprechen sich nur die Anfänge und die Schlüsse. Auch in ihnen kann keine bewusste Gestaltung der sprachlichen Gegebenheiten festgestellt werden. Ist die Deklamation dem deutschen Sprachverlauf entsprechend, so ist dies dem Versuch, die lateinische Vorlage genau nachzuzeichnen, zuzuschreiben.

Pfingstamt, 147:

| Silbenzahl der lateinischen Vorlage | | -der Version Müntzers |
|---|---|---|
| Vers: | 25/26 | 16 |
| Doxologie: | 16 | 16 |



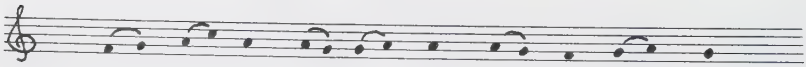
Auch in diesen beiden Versen treffen wir auf die bekannte Arbeitsweise des Bearbeiters. Besondere Beachtung verdienen die ersten beiden Noten des Verses. Wenn man nur die Version Müntzers betrachtet, so wird man kaum begreifen, weshalb die sinnvolle Betonung der Akzentsilbe von 'predigten' gestört ist. Zieht man den lateinischen Text zum Vergleich bei, so wird sofort klar, woher die störenden Anfangstöne stammen. Der Vers beginnt 'Et coeperunt loqui' -also mit einer Betonung auf der dritten Silbe-, während das 'Gloria Patri' auf der ersten Silbe betont wird. Im psalmodieähnlichen gregorianischen Gesang werden häufig solche Einschalttöne gesetzt, wenn eine Akzentsilbe auf eine bestimmte musikalische Figur fallen soll. Müntzer übernimmt die Einschalttöne, ohne dass er deren Bedeutung erkennt. Wie schon bei der Invitatoriumspsalmodie können wir auch hier feststellen, dass Müntzer Gegebenheiten, die im Lateinischen einen Sinn haben, unbesehen ins Deutsche überträgt. Er erkennt das in der lateinischen Vorlage wirkende Prinzip nicht. So setzt er die Töne in seiner Version nicht nach Regel, sondern er übernimmt die in der Vorlage nach Regel gesetzten Töne. Er kopiert die durch sprachliche Gegebenheiten bedingten Einzelheiten sklavisch, ohne zu sehen, dass zusammen mit dem neuen Text Unsinniges entsteht.

c) Magnificat 1) und Te Deum 2)

Während sich im gregorianischen Gesang das Magnificat genau an die Modelle der Psalmodie hält, wird im Te Deum dieser Rahmen gesprengt: "Die meistens zweiteiligen Verse haben Initium, Mittelkadenz, (wenn der Vers ausgedehnt ist, ein 2. Initium) und Schlusskadenz. Während aber die einfache Psalmodie dieselbe Formel für den ganzen Psalm beibehält, wechseln hier verschiedene Formeln miteinander ab." 3) Müntzers Gesänge zeigen in Anlage und Gestaltung genau das gleiche Bild.

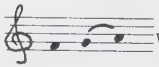
ca) Magnificat

Für die erste Zeile ergibt sich wegen der Kürze des Textes eine etwas besondere Führung der Melodie. Wie es auch im gregorianischen Gesang häufig vorkommt, werden zu Beginn einzelne Noten zusammengezogen (Syneresis). Der Tenor wird synkopiert. Die Mediante mündet nach einem Tenorton sogleich in die Kadenz. Auch in der Kadenz werden zwei Noten zu einer Gruppe zusammengefügt.



Mey- ne se- le er- he- bet den Her- ren
Syneresis Syneresis

Die übrigen Verse sind mit Ausnahme von einigen Mittelkadenzen gleich strukturiert.

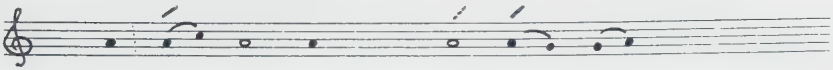
Das Initium  wird in den Versen 2 bis 12 ohne Rücksicht auf sprachliche Gegebenheiten unverändert angewendet.

Die Mittelkadenz ist zweiakzentig. Vom lateinischen Vorbild her bieten sich folgende Möglichkeiten:

---

1) Müntzer, 99ff
2) Müntzer, 111ff
3) Johner, 253

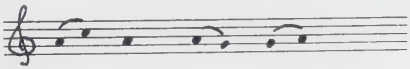
erster Akzent zweiter Akzent



sa- lu- tis no- bis
ma- gna qui po- tens est
salu- ta- ri me- o
bra- chi- o su- o

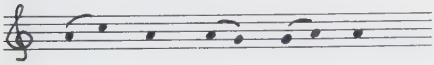
Müntzer versucht, die Kadenzen seiner Version nach dieser Art darzustellen. Allerdings ergeben sich in seiner Eindeutschung sprachliche Konstellationen, die das Schema sprengen und für die es in der lateinischen Vorlage keine Beispiele gibt.

In Vers 2 setzt Müntzer eine Vorsilbe auf den ersten Kadenzakzent:



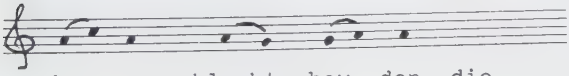
er- fra- wet sich

In Vers 3 folgt der letzte realisierte Akzent unmittelbar auf den vorletzten. Durch die Akzentverschiebung fällt eine stark betonte Silbe auf das letzte, in der Regel unbetonte Melisma. Für die überzählige Silbe fügt Müntzer dem vorgegebenen Modell einen Zusatzton bei:



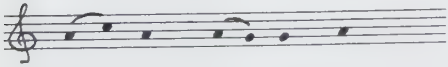
magt an- ge- se- hen

In Vers 5 hängt er wieder eine zusätzliche Note an die Kadenz. Auf den ersten Kadenzakzent kommt in diesem Fall eine unbetonte Silbe zu liegen:



in ge- schlecht bey den, die

In Vers 6 löst er das letzte Melisma in einzelne Töne auf. Auf dem ersten, kadenzakzentbildenden Melisma liegt wieder eine schwache Silbe:

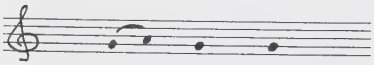


mit sei- nem ar- me

In den übrigen Kadenzen gelingt es Müntzer weitgehend, den Akzentverhältnissen Rechnung zu tragen. Vers 9 kann illustrieren, vor was für Schwierigkeiten der Adaptor zu stehen kommen kann. Seine einzige Hilfe ist die lateinische Version. Aus ihr hat er die Prinzipien abzuleiten und dann sinngemäss ins Deutsch zu übertragen. Wie aber soll eine Kadenz nach lateinischem Muster für den Satzschluss von 'Er hat der barmhertzigkeit gedacht' aussehen? Müntzer versucht nicht, die Akzentverhältnisse der Uebersetzung denen der Vorlage anzupassen. Er will die Regeln für den neu geschaffenen deutschen Text wirken lassen. Dabei kommt er zu folgendem Ergebnis:

der barm- hert- zig- keit ge- dacht

Wesentlich einfacher liegen die Verhältnisse in den einakzentigen Kadenzen. In den Versen 3 und 10 (daktylische Kadenz) wird der Zusatzton eingeschaltet.



Kin- des kint
e- wig- lich

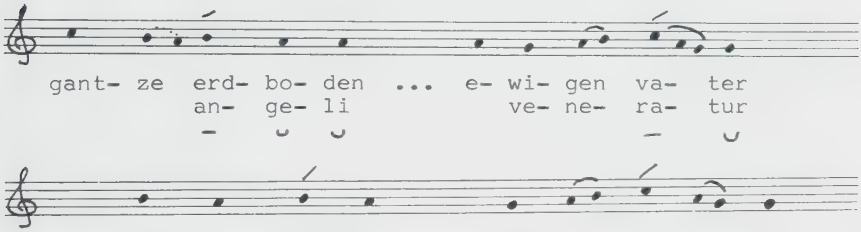
Vers 5 weist eine modifizierte Kadenz auf. Grund dafür ist die Kürze des Textes:

die yn furch- ten

cb) Te Deum

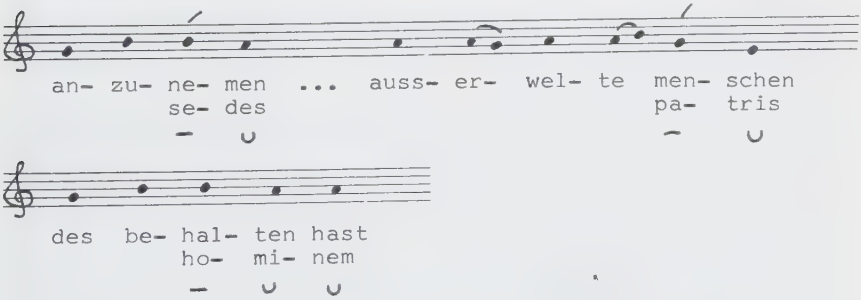
Das Te Deum Müntzers ist, wie lateinische Vorbilder erwarten lassen, etwas reicher gestaltet. Es lassen sich drei Haupttypen von Versen unterscheiden. Die Verse 1, 5, 6, 7, 13, 24, 25 und 26 stehen (abgesehen von Entsprechungen einzelner Glieder) als eigenständige Gebilde. Gruppe I umfasst die Verse 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12 und

14. Die zweite Vershälfte wird mit einem mechanisch angewendeten Initium eigeleitet. Die Tenores sind c bzw. a. Folgende Kadenzgestalten kommen vor: (Ausser für das Zusammenziehen der 3. und 4. Note -bedingt durch den kurzen Text- gibt es für alle Formen Entsprechungen in der Vorlage)




Gruppe II umfasst die Verse 15, 16 und 17. Vers 15 hat als einziger ein Initium. Bei Vers 17 fehlt die Mittelkadenz. Die fünf trochäischen Kadenzen bringen keine neuen Aspekte.

Die Verse 18, 19, 20, 21, 22, 27, 28, 29 und 30 bilden Gruppe III . Initien fehlen. Tenor ist a. Die Kadenzen sind folgendermassen gestaltet:

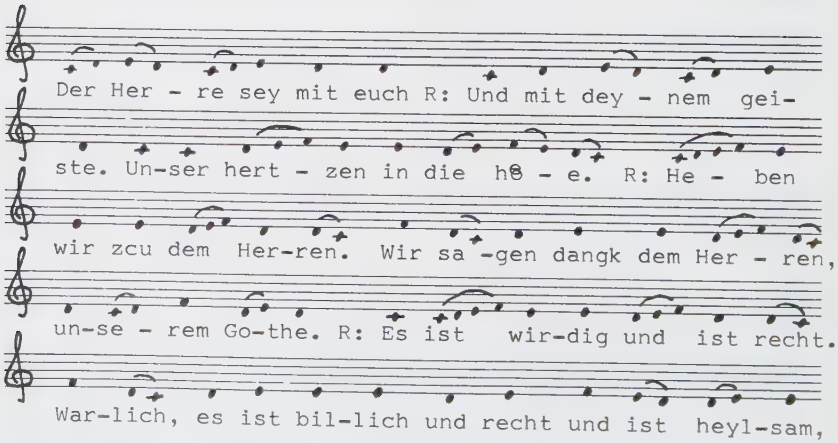



Magnificat- und Te Deum-Uebertragung zeigen Müntzers Arbeitsweise wiederum deutlich. Er versucht, den übersetzten Text den übernommenen Tongefügen zu unterlegen, indem er die ihm bekannten Regeln der Adaptierung anwendet. Diese sind dem Choralsänger Müntzer weitgehend geläufig. So fügt er Töne in die Grundformeln ein, oder er löst bestehende

Tongruppen auf, wenn es die Anzahl der Silben erfordert. Hat er weniger Silben als Töne zur Verfügung, so unterdrückt er einzelne Noten oder fasst mehrere Noten zu Gruppen zusammen. Weiter geht Müntzer nicht. Er behandelt deutsche sprachliche Sachverhalte mit Mitteln, die er aus der lateinischen Praxis kennt und bezieht. Auch die Schwierigkeiten, die sich etwa bei den Mittelkadenzen des Magnificats aus Gründen der Spachverschiedenheit ergeben, lassen Müntzer nicht daran zweifeln, dass gregorianisches Psalmodieren auch in deutscher Sprache ohne weiteres möglich ist.

d) Präfation, Pridie und Abendmahlsworte der Adventsmesse 1)

Müntzer hat nur in der Adventsmesse Präfation, Pridie und Abenmahlsworte ganz ausgeführt. In der Weihnachtsmesse (185ff) und in der Passionsmesse (191) führt er nur den veränderlichen Teil der Präfation aus, für die Messen von Ostern (198) und Pfingsten (204f) schreibt er die ganze Präfation aus. Sowohl in der gesamten Anlage als auch in den Einzelheiten spiegeln sich die lateinischen Vorbilder.




1) Müntzer, 174ff

das wir dir Herr, o hey-li-ger va- ter, al-mech-ti-

ger, e- wi-ger Got, all-zceit und al- lent-hal-ben

dangk- sa- gen. Dan du dein hey-li- ge men-scheit

von der junck-fraw-en Ma- ri- a hast em- pfan- gen

durch die umb-sche-tig-ung des heyl-gen gey-stes, das

sie mit un- vor-rugk-ter keu-scheyt das e- wi- ge licht

zcur welt ge- bracht hat, Je- sum Chri-stum, un- se-

ren her- ren, durch wil-chen lo- ben die en- gell

deyn her- lig-keyt und ehr-er- bie-ten die en- gell,

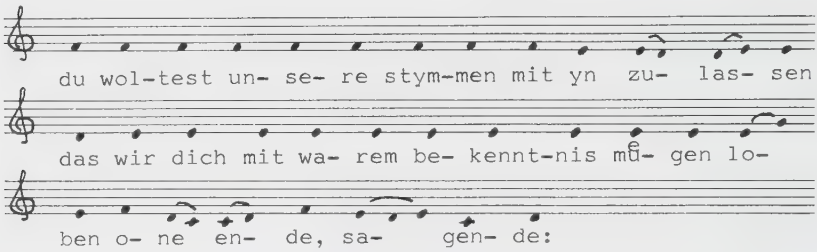
do du in- nen hir- schest. Es ent- setz- ten sich

die ge- wal-ti- gen en- gell, do zcu die him-mel

und der him-mel kreff-te, und die hey-li- gen se- ra-

phin preissen dich on un- ter-lass mit eyn- mü- ti-

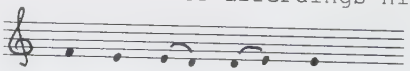
ger freu- den. Drumb bit-ten wir dich, o Herr, das




Die 14 Glieder der Adventspräfation sind auf folgende Art angeordnet:

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |
| A | B | B | B | B | B | C | B | D | C | D | C | B | C |

Der einleitende Vers hat als einziger drei Noten auf den ersten beiden Silben. Alle übrigen Verse beginnen in rhythmischer Hinsicht gleich; die Verse 2-6, 8, 11 und 13 mit der kleinen Terz, die Verse 7, 12 und 14 mit der Sekunde. Als einziger beginnt Vers 10 unmittelbar auf dem Tenor. In den Versen, die mit der Terz d-f beginnen (2-6, 8, 11 und 13), ist der Tenor f, in den übrigen Versen erscheint als Tenor e (7, 10, 12 und 14). Sämtliche Verse weisen nur eine Kadenz auf. Müntzer gestaltet sie wie die bisher dargestellten. In den Versen 2, 3 und 10 fügt er nach dem ersten Akzent eine Zusatznote ein, um den letzten Sprachakzent und den Kadenzakzent zur Deckung bringen zu können. Im 13. Vers scheint diese Einschubnote allerdings nicht gerechtfertigt zu sein:




Die Verse 7, 10 und 12 weisen ebenfalls eine zweiakzentige Kadenz auf. Alle drei sind von der Sprache her gleich konzipiert: – ∪∪ – ∪. Die musikalische Realisierung folgt dieser Anordnung genau. Etwas komplizierter sind die Verhältnisse im letzten Vers. Durch das überleitende Anhängsel 'sagende' oder durch das Muster des 13. Verses bedingt, fällt auf den Kadenzakzent in diesem Vers eine unbetonte Silbe. In der Weihnachts-, Oster- und Pfingstpräfation ist die Stelle genau gleich gestaltet. Offenbar

kopiert Müntzer eine vorgegebene Formel notengetreu.

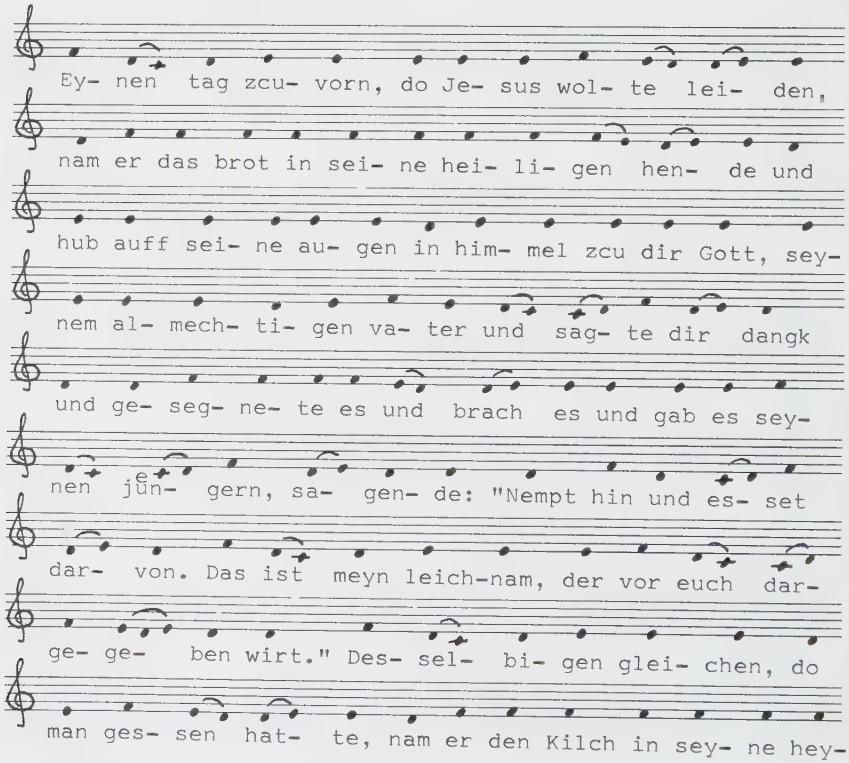
Ausser für Pridie und Einsetzungsworte hatte Müntzer Vorlagen zur Verfügung, die ihm sowohl den Text als auch die Musik lieferten. Bei der Gestaltung der Abendmahlsworte musste er aber neue Wege beschreiten, denn schon seit dem 8. Jahrhundert betete der Priester den Kanon leise für sich. 1) Während in früherer Zeit der Zelebrant nach dem von der ganzen Gemeinde gesungenen Sanctus wahrscheinlich in einer rezitatorischen Art den Kanon sang, betete er jetzt ganz leise. Aus einem Sprechgesang war somit das Stillgebet geworden. Die Gründe für diesen Uebergang waren nach Jungmann in der Ehrfurcht vor diesem zentralen Text der ganzen Messe zu sehen: "Die heiligen Worte dürften nicht verunehrt werden, wolle man nicht Gottes Strafe herabziehen." 2)
In der alten Kirche wird also im 16. Jahrhundert der Priester vom Sanctus bis zu Pater-noster leise -auch für die Umstehenden nicht vernehmlich- gesprochen haben, während die Gemeinde in andächtigem Schweigen oder Gebet verharrte. Das Glockenzeichen machte die Gläubigen auf den Augenblick der Transsubstantiation aufmerksam.
Thomas Müntzer fordert wie andere Reformatoren auch, dass dieser zentrale Teil der Messe den Anwesenden hörbar und zugänglich zu machen sei. In der 'Ordnung und rechenschafft des Tewtschen ampts zu Alstet durch die diener Gottis newlich auffgericht' vom Jahre 1523 formuliert er dies folgendermassen: "Die wort der termung sient im ersten anfang der kirchen auch offentlich gehalten und abgangen allein umb ein gespenste, willchs sich erhoben durch etliche hirtten auff dem felde. Nu aber affterglawben zu vormeyden, wilcher durch missbrauch der geheym Gotis in der kirchen ist, singen wir dieselben wort der termung offentlich etc. Dann Christus der son Gotis, hat dieselbigen wort

---

1) Jungmann, Josef Andreas, Missarum sollemnia, Wien 1952[3], 127ff

2) Jungmann, 132

nicht zu einem gesagt oder vorborgen, sonder zu allen, wie der text des evangelion lerlich antzeigt. Er redet do yn vielfeltiger tzal: 'Nymet hin und esset etc.' 'nemet hin und trinckt alle darauss etc.' 1)
Auch über die musikalische Gestalt macht Müntzer selber einige Angaben. Da er auf keine Vorbilder zurückgreifen kann, fordert er, dass die Abenmahlsworte auf ähnliche Weise wie die vorangehende Präfation zu rezitieren seien: "So singt man die form der termung oder des abentessens im tone der prefation." 2)




1) Müntzer, 211
2) Müntzer, 212

li- gen, wir- di- gen hen- de und sa- ge- te dir

danck und ge- seg- ne- te den und gab yn sey- nen jün-

gern, sa- gen- de: "Nempt hin und tring- ket all da-

raus. Diss ist der Kilch mey- nes blu- tes, des new-

en und e- wi- gen bun- des, eyn ge- heym- nis des

glaw- bens, der vor euch und vor viel vor- gos- sen

wirt in vor ge- bun- ge der sun- de. Szo offt yr

dis thut, solt yr mey- ner do- bey ge- deng- ken."

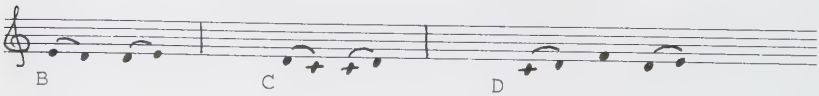
Die 20 Glieder umfassende Vertonung der Einsetzungsworte lässt sich auf folgende Weise darstellen (Die Bezeichnungen entsprechen denjenigen der Präfation):

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A | B | C | B | C | D | $A^1$ | C | A | B | $C^2$ | $BC^3$ | D | B | B | B | B | C | $A^1$ | C |
| | | | | | Worte Christi | | | | | | | | | Worte Christi | | | | | |

1) Nur Einleitungsformel, keine Kadenz
2) Tenor fehlt, Kadenzformel an Glied 10 gekoppelt
3) Tenor wie B, Kadenz wie C

Die Darstellung zeigt, dass Müntzer nicht einfach die Einsetzungsworte unter die Töne der Präfation setzt. Er versucht, die Struktur des Textes auch in der Musik nachzuvollziehen. Bei einer Vertonung nach einem vorgegebenen Tonmodell verursacht dies einige Schwierigkeiten. Der Text besteht aus zwei Teilen, die sich dem Sinn und dem Aufbau

nach entsprechen: Auf die einleitenden Worte des Evangelisten folgen in direkter Rede die Worte Christi. Während im ersten Teil die Einleitung relativ lang und die Aussage Christi sehr kurz ist, findet sich im zweiten Teil nach relativ kurzen einleitenden Worten eine lange direkte Rede. Müntzer kann deshalb nicht einfach auf die vorhandenen Präfationstöne den neuen Text singen lassen lassen. Er muss die Modelle verändern. Für die Christusworte ist dies ein einfaches Unterfangen. Die überzähligen Sätze werden auf dem Hauptton der Präfation rezitiert.
Schwieriger gestaltet sich die Verkürzung der Einleitungsworte. Um die parallelen Strukturen nicht zu verwischen, unterdrückt Müntzer in Vers 11 den Tenor. In Vers 12 koppelt er Elemente des Haupttons (B-Tenor) mit Elementen des Nebentones (C-Kadenz). Auf diese Weise gelingt es ihm, Text und Musik sinnvoll zur Deckung zu bringen.
Auch die syntaktischen Verhältnisse werden von Müntzer deutlich hörbar gemacht. Aus der lateinischen Rezitation sind ihm die Prinzipien der Akzentuierung bekannt. Hier gelingt es ihm aber, mit Hilfe des Materials, das die Präfation bietet, die syntaktischen Bezüge zu verdeutlichen. Als Einleitung verwendet er in beiden Teilen die Formel der Präfation. Die gleiche Formel leitet auch den letzten Satz der Christusworte ein. Dadurch werden die beiden Teile in sehr deutlicher Weise voneinander abgegrenzt. Die Worte Christi beginnen beide Male mit dem erweiterten Initium d f d und münden dann in eine Kadenz, die aus vorhandenen Elementen neu gruppiert worden ist:




Die Betrachtung der einzelnen Glieder zeigt, dass Müntzer die Sprache in den Einsetzungsworten gleich behandelt wie in Stücken, die er nach Vorlagen verfertigt.
In allen Fällen setzt Müntzer den letzten Wortakzent auf den letzten Kadenzakzent. Bei daktylischen Schlüssen fügt

er die vorgesehene Zusatznote ein:

Vers 17: vergossen wirt
Vers 5: sagende
Vers 12: sagende
Vers 13: all daraus

In einzelnen Fällen versucht er den vorletzten Akzent ebenfalls einer bestimmten Note oder Notengruppe zuzuordnen:

Vers 10: wirdigen
Vers 15: ewigen
Vers 16: geheymnis

In den C-Versen scheint dies weniger gut zu glücken: In Vers 5 und 12 fällt das erste Melisma auf den Akzent von 'jüngern', während in Vers 18 auf das erste Melisma die Endsilbe von 'vorgebun-ge' zu singen ist.
In einigen Fällen scheint Müntzer über das mechanische Prinzip der Textunterlegung, das er aus dem Lateinischen kennt, hinauszugehen. So fügt er im Initium des 16. Verses ein zusätzliches e ein. Möglicherweise will er den Wortakzent von 'geheymnis' hervortreten lassen. Da der Text aber sehr kurz ist, lässt sich die Stelle nicht ganz eindeutig erklären. In den Versen 4 und 12 repetiert Müntzer den ersten Ton aber eindeutig, um den Akzentverhältnissen gerecht zu werden. Damit durchbricht er das Prinzip der lateinischen Präfation, die ein Initium zeigt, das auf die Akzentlage keine Rücksicht nimmt. Müntzer kannte aber Fälle, in denen sich die Initien den Akzentverhältnissen anpassten. Man kann deshalb nicht behaupten, er gehe über die Möglichkeiten der Sprachbehandlung, die er aus den lateinischen Vorlagen (Invitatorium und Responsorien) kennt, hinaus. Weitere Fälle, die darauf hinweisen, dass Müntzer den Akzentverhältnissen Rechnung tragen will, lassen sich nicht finden.

e) Hymnen

Abweichend von den meisten lateinischen Vorlagen bringt Müntzer bei den Hymnen nur für die erste Strophe Melodie und Text zugleich. Die restlichen Strophen stehen ohne Noten. Ausnahmen sind die österlichen Hymnen. 'Salva festa dies' 1) weicht im Zeilenbau (9, 6, 8, 7 Zeilen) von den übrigen Hymnen ab. Möglicherweise bringt Müntzer deshalb für alle Strophen Musik und Text. Aber auch der Hymnus 'Vita sanctorum' 2) weist eine andere formale Gestalt auf als die restlichen Stücke. Auf drei elfsilbige Zeilen folgt hier jeweils ein Fünfsilbler. Während Müntzer in den bis jetzt betrachteten Stücken stets von vertonter lateinischer Prosa auszugehen hatte, steht er bei der Hymnenübertragung vor der Aufgabe, metrisch organisierte Texte in der Muttersprache nachzubilden. Diese Nachdichtungen haben zudem einer vorgegebenen musikalischen Form zu entsprechen. Die literarische Leistung Müntzers ist umstritten. Während Karl Schulz die Hymnen in "die poetische Schreckenskammer" 3) verbannt, halten sie andere Forscher für literarische Meisterwerke. 4) Eine gerechte Beurteilung erfahren Müntzers Hymnen durch Walter Elliger, der sie im theologischen und liturgischen Kontext betrachtet: "Zwar zeigt er im Gloria, im Credo, in der Präfation usf. ebenfalls eine starke Gebundenheit an den Text der Vorlage, die sich in einer teilweise erstaunlich wortgetreuen Uebersetzung ausspricht, auch das wohl in gewisser Weise noch ein Ausdruck des Empfindens für die eigene Wertigkeit dieser als Aussagen der frommen Apostel und Apostelschüler qualifizierten Bestandteile des gottesdienstlichen Geschehens; aber um so eigenmächtiger verfährt er mit den hym-

1) Müntzer, 129ff

2) Müntzer, 124f

3) Schulz, 387f

4) Jahrbuch der Musikwelt I (1949/50), Bayreuth 1949, 220, (Bernhard Ziehn) zit. nach Honemeyer, 78

nischen Gesängen, die sich unverhältnismässig starke Eingriffe gefallen lassen müssen, so dass man bei manchen Strophen eher von einer Umdichtung als von einer Uebersetzung sprechen könnte. Freilich stellt der durch Versmass gebundene lateinische Hymnus andere Anforderungen an den deutschen Uebersetzer als der ihm sozusagen in lateinischer Prosa vorliegende Psalm. Müntzer hat sich augenscheinlich Mühe gegeben, diesen besonderen Ansprüchen einigermassen zu genügen und hat sogar durch die Verwendung des doppelzeiligen Endreimes, der vom lateinischen Hymnus nicht gefordert wird und auch in den hier vorliegenden Gesängen nicht vorgegeben war, dem deutschen Bedürfnis poetischer Formgebung gleichsam überpflichtig Rechnung zu tragen versucht. Man wird allerdings das Ergebnis seiner Reimkunst im allgemeinen nicht als eine hohe dichterische Leistung bewerten wollen, obschon es nicht so viel schlechter ist als manches Dokument der zeitgenössischen Poesie. Mehr noch wird der Leser der müntzerischen Uebertragung bei der ausgesprochen nachdruckbestimmten Akzentführung der deutschen Sprache an der starken Vernachlässigung des Wortakzentes Anstoss nehmen. Dass sich im deutschen Vers sprachliche und metrische Nachdruckstellen decken müssen, hat Müntzer weitgehend ignoriert." 1)
Hinzuzufügen wäre höchstens, dass Müntzer damit Wege geht, die im 16. Jahrhundert durchaus üblich waren. Vom Meistersang her kannte er sicher das Prinzip der Silbenzählung. Den Meistersingern ist "das Uebereinstimmen der natürlichen Betonung der Wörter mit den metrischen Akzenten im einzelnen Vers nicht massgebend. Sprachliche und metrische Akzente fallen nicht unbedingt zusammen." 2)
Müntzer überträgt den lateinischen Hymnenvers in das am meisten gebrauchte Versmass des Mittelalters und der frühen Neuzeit, in den paarweise gereimten Vierheber. Dabei

---

1) Elliger (1975), Müntzer, 283

2) Paul, Otto und Glier, Ingeborg, Deutsche Metrik, München 1964, 96

entscheidet er sich für den strengen Knittelvers, der 8 Silben bei männlichem und 9 bei weiblichem Ausgang zählt. Als solcher silbenzählender Vers "mit strenger Alternation von Hebung und Senkung ohne Rücksicht auf Tonbeugungen" 1) kann auch Müntzers Hymnenvers bezeichnet werden. Ein Vergleich einiger Verse von Hans Sachs mit einer Hymne Müntzers zeigt dies deutlich:

"Nach dém fand ích auch ín der méng
Psalmén und ánder kírchengsáng,
Auch vérendért geistlíche líeder,
Auch gássenháwer hín und wíder,
Auch líeder vón kriegés-geschréy,
Auch étlich búlllieder darbéy,
Der állersámmen ích vernúm
Drey-únd-sibéntzig ín der súmb,
In thónen schlécht und gár gemeín;
Der thón sechtzéhn mein eígen seín.

(Summa all meiner gedicht vom MDXIIII jar bis ins 1567 jar)" 2)

"Jhesú unsér erlósung gár
dein líeb und fréud uns óffenbár
Got, schöpffer dér ding wéyt und bréyt
Mensch wórden ín der létzten zéyt.

Wie zwánck dich deín güte so hárt,
zu vólbrengnén ein sólche fárth,
hast dích in tódt gegében gérn,
das wír der héln möchtén empéhrn."

(Erster Hymnus des Pfingstamtes) 3)

Auch innerhalb der geistlichen Dichtung -die früheste evangelische Sammlung "Enchiridion" datiert aus dem Jahre 1524- bilden Müntzers Hymnen keineswegs eine Ausnahme.

---

1) Paul/Glier, 102

2) Hans Sachs, Meistersänge/Fastnachtsspiele/Schwänke, Stuttgart 1967

3) Müntzer, 150

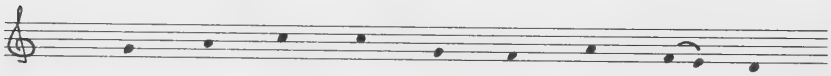
Weithin herrscht "das Prinzip der Silbenzählung und Alternation (zum Teil mit schweren Tonbeugungen)". 1) Auf die gleiche Weise sind schon viele vorreformatorische Lieder gestaltet.
Betrachtet man Müntzers Hymnen im einzelnen, so kann man eine relativ grosse Menge von Zeilen feststellen, die mehr bzw. weniger als die vorgesehene Anzahl Silben aufweisen. Auf die 284 Hymnenzeilen trifft es immerhin 30 von der Norm abweichende. Viele von diesen mögen auf das Konto des Druckers gehen. Trotzdem bleibt eine beträchtliche Reihe von Zeilen, die nicht die erwartete Silbenzahl aufweist. Diese mussten nach ganz bestimmten Gesichtspunkten mit der Melodie zur Deckung gebracht werden. Karl Honemeyer zeigt, wie Müntzer längere Zeilen mit der Musik verbindet: "Hier muss an die dem Hymnus eigentümliche Möglichkeit erinnert werden, das Versmass durch 'hypermetrische' Silben zu überschreiten. Die aus dem deutschen Liedgesang gewohnte Praxis, überzählige Silben zu unterdrücken, ist im Choralgesang erst in neuerer Zeit eingeführt worden. Früher wurden an den entsprechenden Stellen zusätzliche Noten eingeschaltet, was für den geübten Choralsänger keine Schwierigkeit bedeutete. ... Dass Müntzer diese Methode anwendet, hypermetrische Silben durch Zuschaltung zusätzlicher Noten einzufügen, beweist der Hymnus 'Rex Christe factor omnium'. Denn die überzählige Silbe tritt hier am Anfang der ersten Strophe auf, die ja mit Noten versehen ist. Der aus Achtsilblern gebildete Hymnus hat in der ersten Zeile neun Silben und beginnt daher mit drei Noten auf G, das lateinische Original und die folgenden deutschen Strophen im 'Kirchenamt' haben nur zweimal G. In der zweiten Strophe hat die erste Zeile gar nur sieben Silben, so dass von der Normalfassung der Melodie die Anfangsnote elidiert werden muss." 2)

---

1) Paul/Glier, 105
2) Honemeyer, 79f

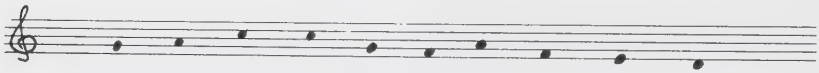
1. Kö- nig Chri- ste, schöp- ffer al- ler ding,
2. Wilchs gü- te und mild- ig- keit,
3. Der du bist ein schöp- ffer der stern,1)

Für Zeilen, die länger als die Normalzeile sind, zeigt der ausgeschriebene Hymnus 'Salva festa dies' 2) noch eine andere Möglichkeit der Angleichung. Die Normalgestalt der ersten Zeile lautet:



1. Nempt war, dyss seint gna- den- zey- chen, das
2. Do- rumb frawt sich mit dem kemp- ffer Christ

Im Zehnsilbler der dritten Strophe wird das Melisma in Einzeltöne aufgelöst:



3. Die ge- fan- gen warn im hel- li- schen reich

Wiederum wendet Müntzer in seinen deutschen Bearbeitungen Prinzipien an, die er aus dem gregorianischen Choral kennt. Auch der Text ist nach lateinischem Vorbild gestaltet. Im lateinischen Vers ist es nicht erforderlich, Tonbeugungen zu vermeiden. Der lateinische Wortakzent ist viel weniger zwingend auszuzeichnen als der deutsche. Während im Deutschen der Akzent eine unverrückbare bedeutungsdifferenzierende Grösse ist, kann er im Lateinischen seine Stelle sogar innerhalb des Wortes wechseln. Als semantisch relevante Grösse kann er nicht bezeichnet werden.
Diese Erkenntnisse sind im 16. Jahrhundert noch nicht überall erworben. So wird neben der dem Deutschen angemessenen akzentuierenden Dichtung die nach lateinischen (romanischen) Vorbildern gestaltete metrische (silben-

1) Müntzer, 90f

2) Müntzer, 129ff

zählende) Dichtung gepflegt. Erst die Geschichte der Sprache und der Poesie zeigt uns, dass der Weg der metrischen Dichtung, den auch Müntzer beschritt, als ein der deutschen Sprache nicht angemessener bereits im 16. Jahrhundert verlassen wurde.
Wenn Müntzer Silben zählt, so zeigt uns dies, dass er sich der prinzipiellen Unterschiede zwischen lateinischer und deutscher Akzentbeschaffenheit nicht bewusst ist. Er sieht keinen Unterschied in der metrischen Gestaltung von lateinischen und deutschen Texten. Nicht nur bei der poetischen Textgestaltung, sondern auch, wenn es darum geht, Sprache mit Musik zu verbinden, empfindet Müntzer offenbar kein Bedürfnis, Tonbeugungen zu vermeiden. Er ist -ausser in den Fällen, in denen es auch die lateinische Vorlage tut- in keiner Weise bemüht, musikalische Akzente und Sprachakzente zur Deckung zu bringen. Er überträgt die Technik des lateinischen Deklamierens, bei dem die Wortakzente nur eine untergeordnete Rolle spielen, unbesehen auf deutsche Verhältnisse, in denen der Akzentlage volle Rechnung getragen werden müsste. Decken sich sprachliche und musikalische Akzente, so ist dies eher dem Zufall als dem gestaltenden Willen des Bearbeiters zuzuschreiben. Bei aller Kritik an Müntzer sei aber neben der historischen Situation, in der Müntzer arbeitet, der liturgische Rahmen, in dem diese Hymnen zu sehen sind, nicht vergessen. "Müntzer hat nicht ein lateinisches Poem als literarisches Kunstprodukt seinen Hörern stil- und formgerecht in deutscher Sprache zugänglich machen wollen, sondern hat einen geistlichen Gesang der christlichen Väter für den gottesdienstlichen Gebrauch der Gemeinde verdolmetscht und dabei auf die liturgischen Notwendigkeiten wie Möglichkeiten Rücksicht genommen." 1) Seine Leistung ist also weniger

---

1) Elliger (1975), Müntzer, 283

eine musikalische oder literarische; sein Verdienst ist es, nach seinen theologischen Vorstellungen einen Weg in der Liturgie geebnet zu haben, der neue künstlerische Möglichkeiten zuliess.

## II Martin Luther

### 1. Luthers Weg zur deutschen Messe

In der 1520 gedruckten Schrift 'Ein Sermon von dem neuen Testament, das ist von der heiligen Messe' stellt sich Luther die Frage nach der Messe auch in historischer Beziehung. Er stellt dort dar, was von den römischen Priestern aus der Messe gemacht worden ist: "Nu sich, was haben sie uns auss der messe gemacht? Zum ersten haben sie uns disse wort des testaments vorporgen, und geleret, man sol sie den leyen nit sagen, es seyen heymliche wort, allein in der messe vom priester zu sprechen. Hatt nit der teuffell uns das haubt stuck von der messe meysterlich gestolen und in ein schweygen bracht? dan wer hat yhe gehort predigen, das man in der messe soll disser wort des testaments warnehmen und drauff trotzen mit eynem festen glauben, das doch hett solt furnhemst seyn? Alsso haben sie sich furchtet und uns furchten leren, da kein furcht ist, ya da aller unser trost und sicherheit an ligt. Was elender gewissenhet man hie mit trösten und erredten kund, die fur forcht und betrübnis vorterbet sein! wilcher teuffel hat yhn doch gesagt, das die wort, die die aller gemeynsten aller offentlichsten sein sollen bey allen Christen, priester und leyen, mann und weyben, jung und allt, sollen aller heymlichst vorporgen sein? Wie solt es muglich sein, das wir wisten, was mess were, wie sie zu uben und halten sey, wen wir die wort nit solten wissen, darynnen die messe steet und geht?" 1)

Luther begnügt sich aber nicht mit einer blossen Analyse der Situation. Nachdem er die Zustände beschrieben hat, lässt er ein eigentliches Programm, in dem er eine auch dem Laien verständlichen Liturgie fordert, folgen: "Aber wolt gott, das wir Deutschen mess zu deutsch lessen und die heymlichsten wort auffs aller hohist sungen! Warumb solten wir Deutschen nit mess lessen auff unser sprach, szo die Latinischen, Kriechen und vil andere auff yhre

1) D. Martin Luthers Werke, Kritische Gesamtausgabe, Weimar 1883ff, WA 6, 362

sprach mess halten? Warumb helt man nit auch heymlich die wort der tauffe 'ich tauffe dich ynn dem namen des Vatters und Sonss und heyligen Geysts, Amen'? Mag hie ein yder deutsch und lautt reden, das doch nit weniger heylig wort und zusagung gottis sehn, warumb solt man nit auch laut unnd deutsch yderman disse wort der messen reden und hören lassen?" 1)

Vergleicht man dieses Programm mit dem, was Luther zur Gewinnung einer deutschen Messe beigetragen hat, so wird man feststellen, dass der Beitrag des Reformators relativ klein geblieben ist. Während Müntzer 1523/24 fünf vollständige Stundengebete und fünf verschiedene Messformulare in deutscher Sprache vorgelegt hat, beschränkt sich Luther auf die Uebertragung eines Psalms und auf die Darstellung der Lesetöne. Hinzu kommt noch das deutsche Sanctus, das jedoch nur ein lockerer Bestandteil der Messe ist. Nicht nur der bescheidene Umfang überrascht aber. Luther liess sich erstaunlich lange Zeit, bis er seinen Versuch veröffentlichte, erschien doch seine Messe, trotzdem er von verschiedener Seite gedrängt worden war, erst im Jahre 1526. Luther selbst begründet seine Vorsicht und seine zögernde Haltung in unterschiedlicher Weise:

In der Schrift 'Von beider gestalt des Sakraments zu nehmen', die im Frühjahr 1522 erschien, macht er geltend, dass durch überstürzte Aenderungen die Gläubigen verwirrt werden könnten. "Besonders betont er, die Liebe gebiete es, in solchen Dingen vorsichtig zu sein." 2) Es verwundert, wenn er auf die Wittenberger Zustände, die ja nichts anderes als die Verwirklichung seiner Ideen sind, heftig reagiert und die alten Zustände wieder hergestellt haben will: "das man mitt geweyheten kleydern, mit gesang unnd allen gewönlichen ceremonien auff latinisch mesz halt." 3)

---

1) WA 6, 362

2) Honemeyer, 84

3) WA 10, 2, 29

Obwohl Luther auch für liturgische Belange Freiheit fordert, ist er im konkreten Fall sehr zurückhaltend. Denn, so meint er, die Freiheit führe leicht ins Chaos, wenn sie überstürzt ins Volk gebracht werde. "Disse abgesagte weysse gehet itzt tzu Wittenberg, nicht das ich wolle da mit die vorige verdampt habenn odder das disse gnugsam Evangelisch sey oder des Babst tyranney damit stercken wolt, ssondern das den schwachen gewissen auss liebe eyn tzeytlan sso viel tzu dienst geschehe, biss wyr das Evangelion bass ynn die wellt treyben. Ich sehe nichts ssonderlichs unrechts furgenommenon das der Satanas hatt tzu seher auff die eyle drungen, die liebe wollen uber hupffen unnd der schwachen nicht lassen gewar nemen, damit were denn tzu letzt new ordinantz auff kommen, die das Evangelion villeycht weniger leyden kund denn des Babsts gesetz. Es ist eyn kluger teuffell: er will enttwedder auff die lincken oder auff die rechten seytten. Aber das Evangelion will frey auff der rechten strasse gehen mit keyner ordinantz verfasset, ssondern eyn herr uber alle ordinantz seyn unnd macht haben, itzt disse, itzt yhene tzu hallten. Solche freyheyt aber wirtt man nicht kunden mit eyle ynn das volck bringen, wolt got, es begriffen sie auch die verstendigsten." 1)

In der Schrift 'Wider die himmlischen Propheten' von 1524 versucht Luther Karlstadt begreiflich zu machen, dass "das Lesen und Singen in lateinischer Sprache ein Zungenreden und die Predigt in deutscher Sprache die Auslegung sei." 2) Für das Lateinische im Gottesdienst sei das urchristliche Zungenreden Vorbild. Mit Bezug auf den ersten Korintherbrief (14. Kapitel) meint Luther, "hier sei ebenfalls der Sinn unverständlich geblieben und habe der Gemeinde besonders interpretiert werden müssen." 3) In der

---

1) WA 10, II, 31
2) Honemeyer, 85
3) Honemeyer, 85

gleichen Schrift erklärt er auch, dass er eine volkssprachliche Liturgie wohl begrüsse, dass er aber die deutsche Sprache keineswegs zur Bedingung machen wolle: "Dass nun die Messe deutsch gehalten werde bei den Deutschen gefällt mir wohl; aber dass er (Karlstadt) da auch will eine Not machen, als müsse es so sein, das ist abermal zuviel. Der Geist kann nicht anders denn immer, immer Gesetze, Not, Gewissen und Sünder machen." 1)

Neben diesen seelsorgerischen und theologischen Argumenten führt Luther auch einen künstlerischen Grund für sein langes Schweigen an. Offenbar kann er sich nicht recht vorstellen, wie eine deutsche Messe auszusehen hätte. Auch wenn man berücksichtigt, dass das Urteil über bestehende deutsche Messen, das er in der Schrift 'Wider die himmlischen Propheten' abgibt, eher den Schöpfern (Müntzer) als den Schöpfungen gilt, kann man nicht übersehen, dass er sich prinzipielle Fragen um die Behandlung der deutschen Sprache in der Musik stellt. "Ich wollt heute gern eine deutsche Messe haben, ich gehe auch damit um, aber ich wollte ja gerne, dass sie eine rechte deutsche Art hätte. Denn das man den lateinischen Text verdollmetscht und lateinischen Ton und Noten behält, lasse ich geschehen; aber es lautet nicht artig noch rechtschaffen. Es muss beide Text und Noten, Accent und Weise und Geberde aus rechter Muttersprach und Stimme kommen; sonst ist alles ein Nachahmen wie die Affen tun." 2)

In der Vorrede zur Messe, die um die Jahreswende 1525/26 im Druck erschien, bringt Luther einen weitern Grund für die lange Frist, die bis zur Verwirklichung der deutschen Messe verstrichen ist: "Es ist aber dreyerley unterscheyd Gottis diensts und der Messe. Erstlich eyne latinische, wilche wyr zuvor haben lassen ausgehen, und heysst Formula Misse. Dise wil ich hie mit nicht auffgehaben odder ver-

1) WA, 19, 45

2) WA, 19, 45

endert haben, sondern wie wyr sie bis her bey uns gehalten haben, so sol sie noch frey seyn, der selbigen zu gebrauchen, wo und wenn es uns gefellet odder ursachen bewegt. Denn ich ynn keynen weg wil die latinische sprache aus dem Gottis dienst lassen gar weg komen, denn es ist myr alles umb die jugent zu thun. Und wenn ichs vermöcht und die Kriechsche und Ebreische sprach were uns so gemeyn als die latinische und hette so viel feyner musica und gesangs, als die latinische hat, so solte man eynen sontag umb den andern yn allen vieren sprachen, Deutsch, Latinisch, Kriechisch, Ebreisch messe halten, singen und lesen. Ich halte es gar nichts mit denen, die nur auff eyne sprache sich so gar geben und alle andere verachten. Denn ich wolte gerne solche jugent und leute auffzihen, die auch ynn frembden landen kunden Christo nütze seyn und mit den leuten reden, das nicht uns gienge wie den Waldenser ynn Behemen, die yhren glauben ynn yhre eygene sprach so gefangen haben, das sie mit niemand konnen verstendlich und deutlich reden, er lerne denn zuvor yhre sprache. So thet aber der heylige geyst nicht ym anfange. Er harret nicht, bis alle welt gen Jerusalem keme und lernet Ebreisch, sondern gab allerley zungen zum predig ampt, das die Apostel reden kunden, wo sie hyn kamen. Disem exempel wil ich lieber folgen; und ist auch billich, das man die jugent ynn vielen sprachen ube, wer weys, wie Gott yhr der zeyt brauchen wird? dazu sind auch die schulen gestiffet." 1) Neben die schon genannten Gründe tritt damit ein pädagogisches Argument, das den Brauch rechtfertigt, Gottesdienste in einer andern als in der Muttersprache zu feiern.

Der wichtigste Grund für Luthers Zögern, eine deutsche Messe zu schaffen, dürfte aber in den politischen Verhältnissen der Zeit zu suchen sein. Luther scheint sich nämlich in der Frage nach einer deutschen Liturgie die Mei-

---

1) WA, 19, 73f

nung des Kurfürsten zu eigen gemacht zu haben. Friedrich der Weise versuchte mit allen Mitteln, eine Veränderung der religiösen Sitten und Bräuche, die nur zu leicht in politische und gesellschaftliche Bereiche abgleiten konnte, zu verhindern. 1) Der Reformator Luther empfand einerseits die in Wittenberg 1521/22 eingeführten Neuerungen im Kern als richtig, andererseits sah er sein Werk und die Unterstützung Friedrichs aber durch die frei werdenden Energien in Frage gestellt. "In dieser Konfliktsituation entschied sich Luther für eine Haltung, die klare Prioritäten setzte und einen Bruch mit dem Kurfürsten Friedrich als unverantwortliches Risiko ausschloss." 2) Am 5. Mai 1525 starb der Kurfürst. Sein Bruder Johann folgte ihm im Amt. Johann war in der Frage der Zeremonien nicht so zurückhaltend wie sein Bruder. Für Luther war es jetzt möglich, an die Verwirklichung der deutschen Messe zu gehen. Die Regierung stand seinen Plänen nicht länger im Wege, ja Luther wurde vom Kurfürsten, wie er bei der Einführung der Messe am 29. Oktober 1525 in Wittenberg vor der Gemeinde ausführte, sogar zur Reform ermuntert: "... Darumb hab ich mich so lang gewehrt mit der deutschen Messe, dass ich nicht Ursach gäb den Rottengeistern, die hineinplumpen unbesunnen, achten nicht, ob es Gott haben wolle. Nun aber so mich so viel bitten aus allen Landen mit Geschrift und Briefen, und mich der weltlich Gewalt darzu dringet, könnten wir uns nicht wohl entschuldigen und ausreden, sondern müssen darfür achten und halten, es sei der Will Gottes. Wa nun da etwas gehet, das unser ist, das soll untergehen und stinken, wenn es gleich ein schön und gross Ansehen hat. Ist es aber aus Gott, so muss es fortgehen, ob es sich gleich närrisch lasst ansehen. Also alle Ding, die Gott thut, wanns gleich niemand gefällt, muss es fort. Darumb bitt ich euch, dass ihr den Herren bittet, wann es

---

1) Honemeyer, 87ff

2) Honemeyer, 88

ein rechtschaffen Mess sei, dass sie ihm zu Lob und Ehren fortgehe." 1)
Die neue Messe wurde auf Weihnachten 1525 definitiv eingeführt. Anfangs 1526 wurde sie gedruckt und darauf vom Kurfürsten gar als verbindliche Form fürs ganze Land erklärt.

---

1) WA, 19, 50f

## 2. Rezitation

### a) Oration

Auf die drei Mal vorgetragene Bitte um Erbarmen "Kyrie eleison" folgt ein vom Priester zu sprechendes Gebet: "Almechtiger Gott, der du bist eyn beschutzer aller die auff dich hoffen, an welchs gnad niemand ichts vermag noch etwas fur dyr gild, lasse deyne barmhertzigkeyt uns reychlich widderfarn, auff das wyr durch deyn heyliges eyngeben dencken was recht ist, und durch deyne krafft auch dasselbige volbringen umb Jesus Christus unsers herrn willen. Amen." 1) Luther bemerkt dazu, dass diese Collecte "ynns F fa ut unisono" zu lesen sei.
Die Rezitation auf einem gleichbleibenden Ton zeigt, dass der Text für die Gläubigen nicht unbedingt verständlich sein muss. Es handelt sich offenbar um ein schon angetöntes "Reden mit der Zunge", wie es Luther im ersten Korintherbrief XIV, 1ff zu sehen glaubt. Der Priester bittet um die Kraft des Geistes, der helfen soll, das Rechte zu denken und zu vollbringen. Es ist nicht nötig, dass den Umstehenden der Text ausgelegt und der Sinn erklärt wird. Das Gebet ist nicht an die Gemeinde, es ist an Gott gerichtet und bedarf keiner Interpretation: "Denn der mit der Zungen redet, der redet nicht den Menschen sondern Gotte." 2) Luthers Auslegung zu "Zungen redet" trifft auf die Situation dieser Kollekte genau zu: "Mit zungen reden ist Psalmen oder Propheten in der Gemeinde lesen oder singen / und sie nicht auslegen wie wol sie der Leser verstehet." 3) Da Verständlichkeit nicht nötig ist, kann die Vortragsweise auf die musikalisch realisierte syntaktische Gliederung verzichten. Die gleichförmige Rezitation auf einem Ton reicht in diesem Falle vollständig. Aus dem gleichen Grunde wird Luther auch den vorangehenden Ruf nach

---

1) WA, 19, 86

2) D. Martin Luther, Die gantze heilige Schrift deutsch, Darmstadt 1973, 2319

3) Luther, Heilige Schrift, 2319

Erbarmen nicht übersetzt haben. Das Kyrie ist eine Art Zungenreden der ganzen Gemeinde. Der Sinn des Textes ist dem einzelnen klar, eine Erklärung oder Auslegung ist nicht nötig, denn "wer mit Zungen redet / der bessert sich selbs." 1) Zudem haben wir es bei dieser Bitte um Vergebung, die sich auch im lateinischen Messformular griechisch gehalten hat, mit einer uralten Tradition zu tun, die ohnehin jedem Gläubigen geläufig war.

b) Lektionen

Im Gegensatz zur Oration sind Epistel und Evangelium Texte, die der versammelten Gemeinde vorgelesen und erklärt werden sollen. Das Wort Gottes soll von allen Anwesenden gehört und verstanden werden. Während in der katholischen Liturgie die Lektionen zum Teil ebenfalls mit dem Rücken zur Gemeinde gelesen wurden, verlangt Luther ausdrücklich, dass sich der Priester den Hörern zuwendet: "Er soll aber die Epistel lesen mit dem angesicht zum volck gekert, Aber die Collecten mit dem angesicht zum Altar gekert." 2)

In Luthers Messe finden sich fünf Beispiele des vertonten Schriftwortes. Die Stücke, die innerhalb der Messe erscheinen, sind Epistel, Evangelium und Einsetzungsworte. Für die Einsetzungsworte sieht Luther seinen Evangelienton vor. Die beiden Uebungsstücke im Anhang heben sich sowohl in ihrer äussern Gestalt als auch in der Ausführung und Anordnung der Akzente deutlich vom Epistel- bzw. Evangelienton ab.
Wie bei Müntzers Uebertragungen, so ist auch bei Luthers Messe die Frage nach den Vorlagen keineswegs geklärt. Friedrich Gebhardt 3) bezieht in seine Untersuchung 5 Gradualien und 131 Missalien des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts ein. Hinzu kommt eine ganze Reihe

---

1) Luther, Heilige Schrift, 2319

2) WA, 19, 89

3) Gebhardt, Friedrich, "Die musikalischen Grundlagen zu Luthers Deutscher Messe" in Luther Jahrbuch X 1928

von theoretischen Werken, Lehrbüchern und Auslegungen der Zeit. Von all diesen Schriften kommt als Vorlage, nach der Luther gearbeitet haben könnte, keine in Frage. Wir müssen wie bei der Untersuchung der Müntzerschen Stücke versuchen, aus den Bearbeitungen Luthers Schlüsse zu ziehen. Die Lage ist insofern weniger in Dunkel gehüllt, als Luther sich der Probleme bewusst ist und diese auch theoretisch abhandelt. So stellt er beispielsweise Regeln für seine Töne auf. Dadurch sind wir in der Lage, seine Werke mit den von ihm gesetzten Bedingungen zu vergleichen. Damit soll keineswegs gesagt sein, dass Luther seine Lektionstöne und seine Psalmodie unabhängig von Vorlagen oder einer Vorlage geschaffen hat. Luthers praktische Arbeit als Liturge und seine theoretischen Kenntnisse lateinischer Rezitation und Psalmodie sind sicher die Grundlage für seine deutschen Gesänge. Gebhardts Vorgehen, für Luthers Versionen das eine Mal die, ein anderes Mal jene lateinische Tradition, oder gar unbekannte lateinische Sonderformen, als Vergleichsbasis herbeizuziehen, kann kaum zu stichhaltigen Ergebnissen führen. Wenn er zum Beispiel feststellt, dass alle Akzente der Lektionstöne (Epistel und Evangelium) ihre Vorbilder haben, so belegt er dies mit der Aufzählung von fast 20 verschiedenen Quellen. Diese Art der Untersuchung kann dem Material sicher nicht gerecht werden.

ba) Epistel 1)

Die Epistel der Messe soll im achten Ton gesungen werden. Als Begründung für die Wahl dieser Tonart führt Luther an, "das er ym unisono der Collecten gleich hoch bleybe". 2) Einen weitern Grund bringt Luthers Mitarbeiter Johann Walter, wenn er sagt, der achte Ton stehe, "weil S. Paulus Ein ernster Apostel ist / wollen wir Octavum Tonum zur Epistel ordnen." 3)

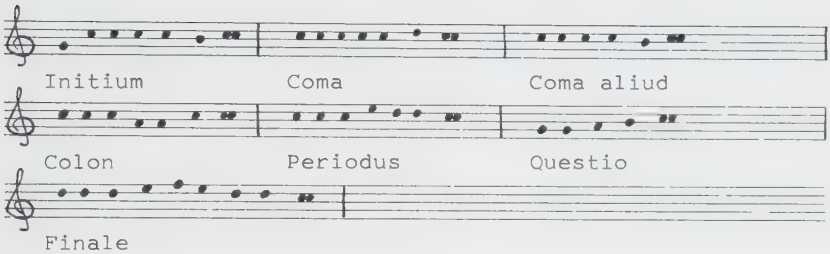
---

1) WA, 19, 87ff

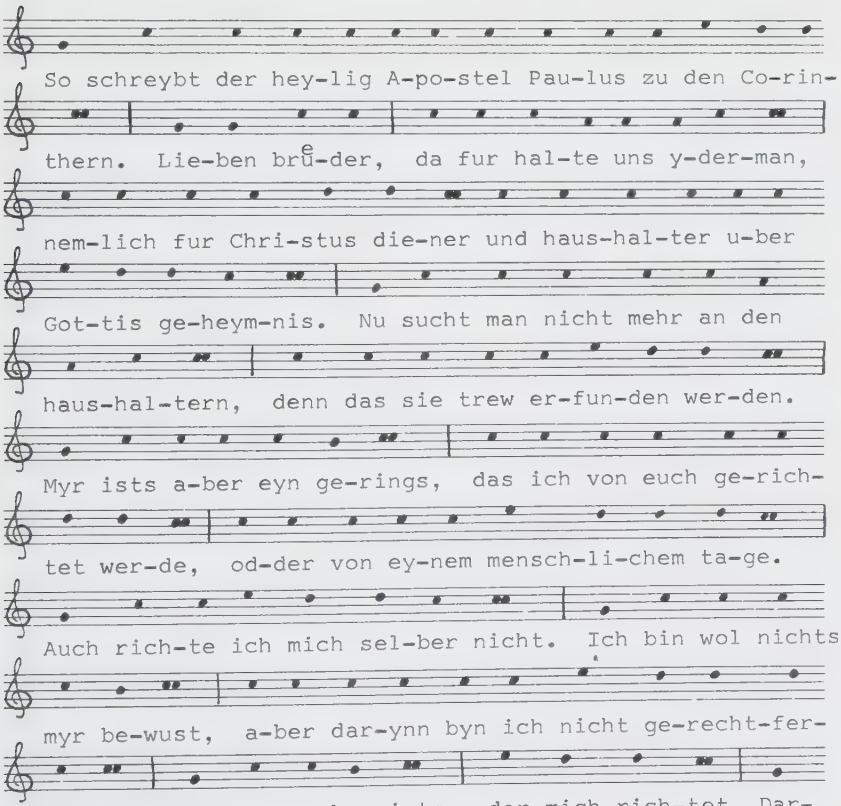
2) WA, 19, 87

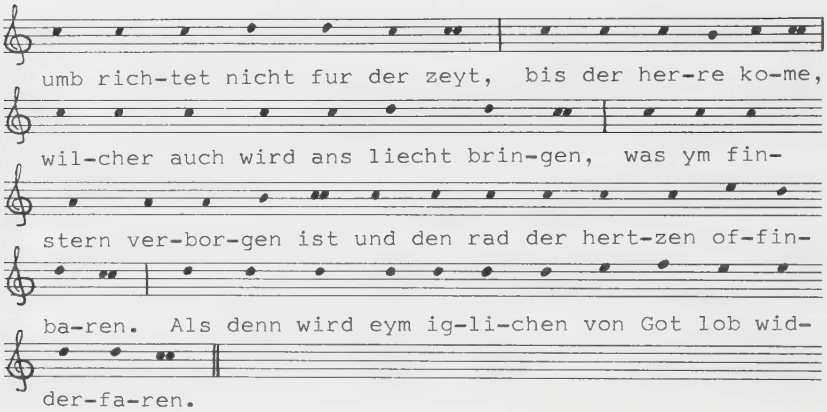
3) zit. nach Gebhardt, 141

Die Regeln sind folgende:




Exemplum.






Der achte Ton hat als Grundton g, der Rezitationston ist c.

Das Initium (g-c') steht nach periodus und quaestio. Der erste Sprachakzent kommt auf den Rezitationston c zu liegen. Mit Ausnahme des letzten Initiums, bei dem c auf die zweite Silbe von 'darumb' fällt, entsprechen alle Anfänge auch der modernen Akzentuierung. In ein Versmass gebettete Beispiele (4. Strophe von 'Ach Gott, vom hymel sih dar eiyn', 3. Strophe von 'Aus tieffer not') zeigen, dass Luther und seine Zeitgenossen die zweite Silbe von 'darum', die ja primäre Bedeutungsträgerin ist, bedeutend stärker betont haben als die erste. Wie in andern Fällen hat auch hier das Prinzip der Erstbetonung die ursprünglich sinngemässe Akzentuierungsweise zerstört.
Beim Coma (c'-d'-d'-c') fällt auf das erste d eine leichte, auf das zweite eine betonte Silbe. Darauf folgt in drei Fällen eine einzige unbetonte Endsilbe. Es können, wie die Formel 'für der zeyt' zeigt, auch noch betonte Silben folgen. Dies scheint dann der Fall zu sein, wenn ein Akzent auf der letzten Silbe liegt.
Im Coma aliud (c'-h-c') fällt eine tonlose Silbe auf h zwischen zwei betonte c'. In drei Fällen liegt ein starker Ton auf der letzten Silbe, während im Fall 'der herre ko-

me' auf das zweite betonte c' noch eine unbetonte Endsilbe c' folgt.
Wie Gebhardt zeigt, gestaltet Luther das Colon (c'-a-a-c'-c') nach den Regeln der lateinischen Rezitation. "Nach allgemeinem Brauch fallen Akzentsilben auf den tonus currens; doch wird weniger Wert auf die Lage der vorletzten als der letzten Akzentsilbe gelegt. So auch Luther: Er achtet darauf, dass das Rezitieren nicht auf eine unbetonte Silbe aufhört, und dass sich die Stimme zum letzten Akzent wieder auf die ursprüngliche Höhe erhebt." 1) Im dritten Colon erscheint vor dem letzten c' ein h. Gebhardt weist darauf hin, dass auch in lateinischen Vorbildern beide Formen nebeneinander erscheinen. 2)
Der Periodus (c'-e'-d'-d'-c') wird auf e' und dem letzten d' betont. Nach heutigem Sprachgebrauch müsste das zweite Beispiel 'Gottis geheymnis' e'-d'-d'-d'-c' lauten. Da die gleiche Stelle im Uebungsabschnitt der Messe in der genau gleichen Art behandelt wird, müssen wir annehmen, dass Luther bewusst auf diese Weise deklamiert. Die für uns befremdend wirkende Betonung könnte demnach eine damals übliche gewesen sein.
Ein Beispiel für die Quaestio (g-a-h-c') fehlt.
Im Finale (d'-e'-f'-e'-e'-d'-d'-c') sind f', das letzte e' und das letzte d' die Akzentträger.

bb) Evangelium und Einsetzungsworte 3)

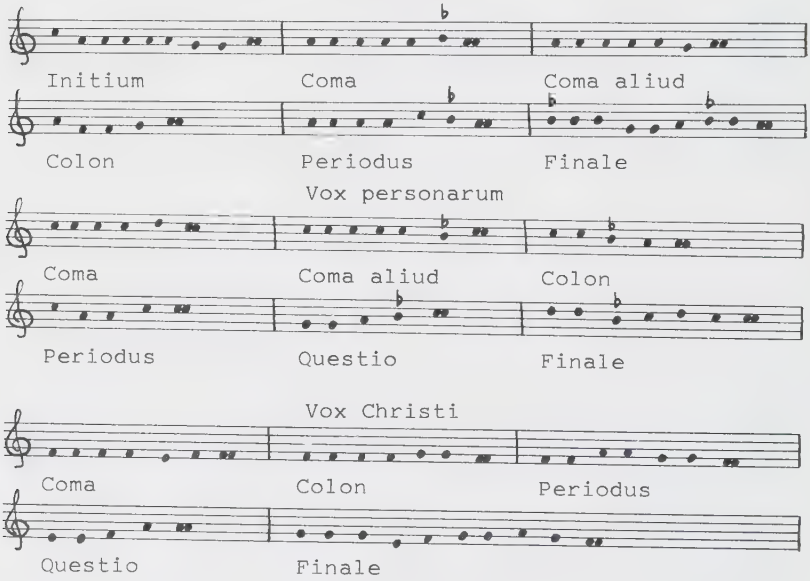
Für das Evangelium und die Einsetzungsworte wählt Luther einen Ton, der in seiner Struktur dem Passionston der römischen Kirche entspricht. In der lateinischen Passion singt Christus auf f, der Evangelist auf c' und die vox personarum auf f'. Diese Passionen wurden von drei Sängern vorgetragen. Das Evangelium hingegen wird von einem einzigen Zelebranten gesungen. Luther drängt die Rezita-

1) Gebhardt, 145
2) Gebhardt, 144
3) WA, 19, 90ff bzw. 97ff

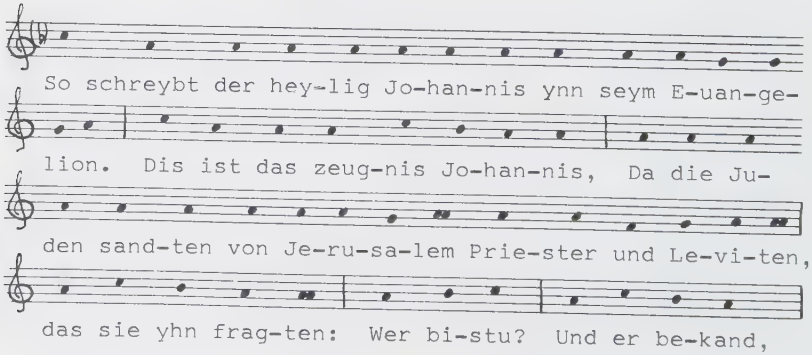
tionsebenen auf f, a, c' zusammen, damit ein einziger Sänger sowohl die erzählenden Passagen, als auch die direkte Rede bequem singen kann.

"Darnach lieset er das Euangelion ynn quinto tono, auch mit dem angesicht zum volck gekeret.

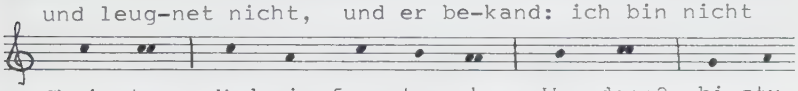
Cuius melodie sunt iste regule.



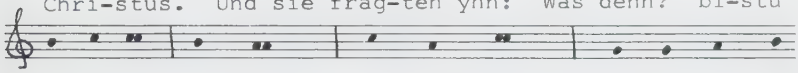

Exemplum Euangelii Dominice quarte in adventu, ut sequitur.



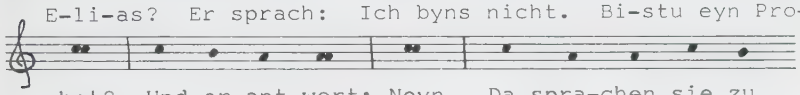
und leug-net nicht, und er be-kand: ich bin nicht



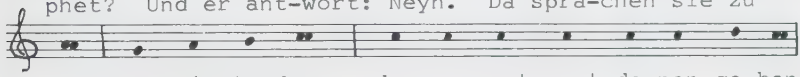
Chri-stus. Und sie frag-ten yhn: Was denn? bi-stu



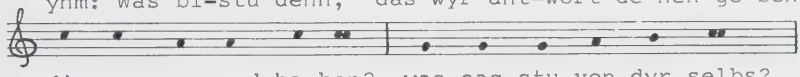
E-li-as? Er sprach: Ich byns nicht. Bi-stu eyn Pro-



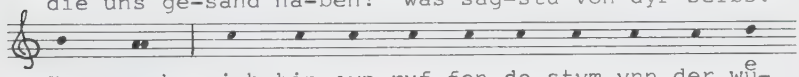
phet? Und er ant-wort: Neyn. Da spra-chen sie zu



yhm: Was bi-stu denn, das wyr ant-wort de-nen ge-ben,

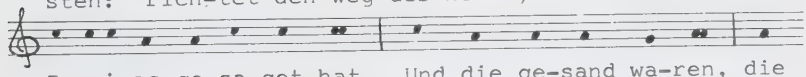


die uns ge-sand ha-ben? was sag-stu von dyr selbs?

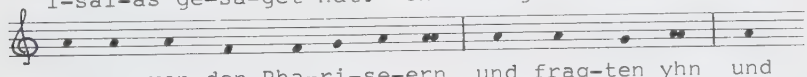


Er sprach: ich bin eyn ruf-fen-de stym ynn der wüe-

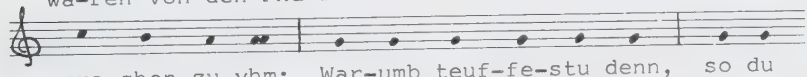
sten: rich-tet den weg des herrn, wie der Pro-phet



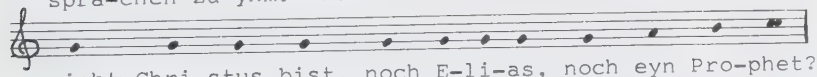
I-sai-as ge-sa-get hat. Und die ge-sand wa-ren, die



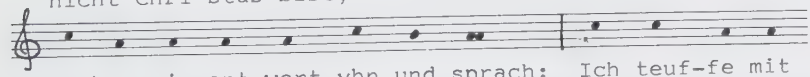
wa-ren von den Pha-ri-se-ern und frag-ten yhn und



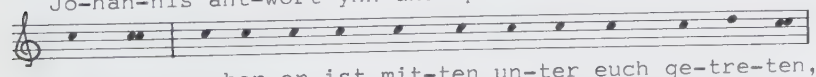
spra-chen zu yhm: War-umb teuf-fe-stu denn, so du



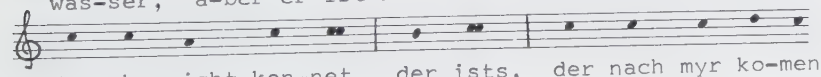
nicht Chri-stus bist, noch E-li-as, noch eyn Pro-phet?



Jo-han-nis ant-wort yhn und sprach: Ich teuf-fe mit

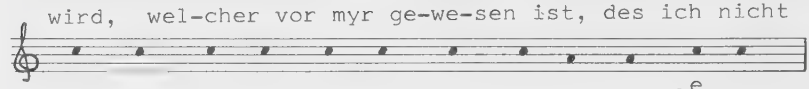


was-ser, a-ber er ist mit-ten un-ter euch ge-tre-ten,

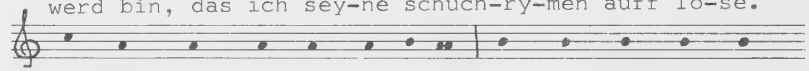


den yhr nicht ken-net, der ists, der nach myr ko-men

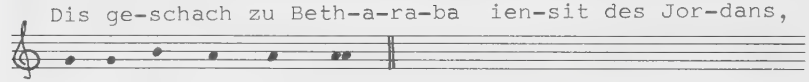
wird, wel-cher vor myr ge-we-sen ist, des ich nicht



werd bin, das ich sey-ne schuch-ry-men auff lö-se.

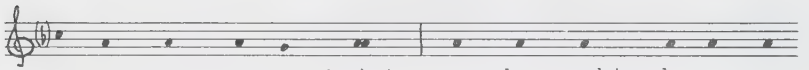


Dis ge-schach zu Beth-a-ra-ba ien-sit des Jor-dans,

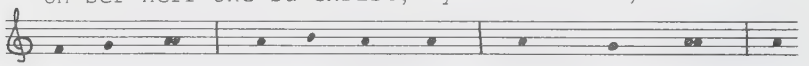


da Jo-han-nes teuf-fet.

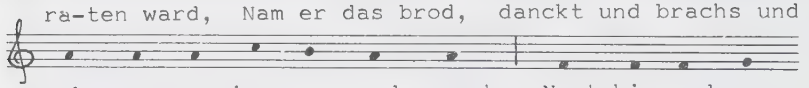
Während Müntzer die Einsetzungsworte im Präfationston singt, verwendet Luther seinen Evangelienton.



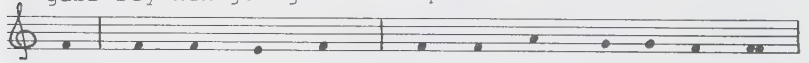
Un-ser herr Jhe-su Christ, ynn der nacht, da er ver-



ra-ten ward, Nam er das brod, danckt und brachs und

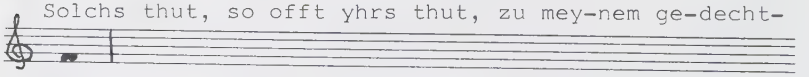


gabs sey-nen jun-gern und sprach: Nemt hin und es-



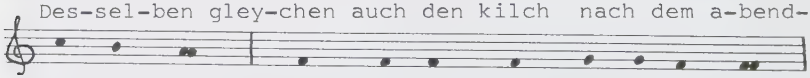
set, das ist meyn leyb, der fur euch ge-ge-ben wird.

Solchs thut, so offt yhrs thut, zu mey-nem ge-decht-

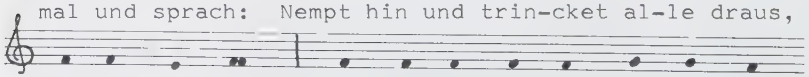


nis.

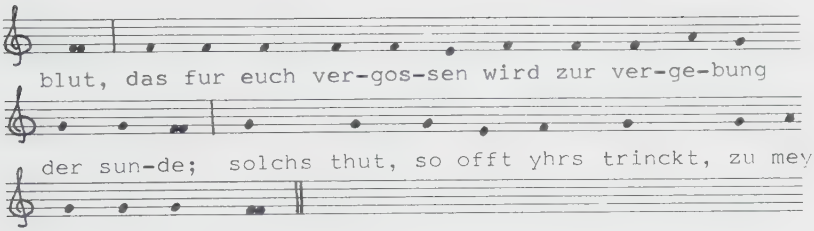
Des-sel-ben gley-chen auch den kilch nach dem a-bend-



mal und sprach: Nempt hin und trin-cket al-le draus,



das ist der kilch, eyn new te-sta-ment ynn mey-nem




Das Initium lautet c'-a. Den sprachlichen Akzenten wird durch die Musik keine Rechnung getragen. Silben von verschiedener Schwere kommen sowohl auf c' als auch auf den Rezitationston zu liegen. Das letzte Initium der Einsetzungsworte weicht von der Normalform ab: (Desselben gleychen - c'-c'-a). Wenn auch keine Gründe für die Abweichung zu sehen sind, so ist doch festzuhalten, dass diese Rezitation dem deutschen Sprachduktus gut entspricht.
Beim Coma hebt oder senkt sich die Stimme um eine Sekunde. In allen Fällen kommt auf die Sekunde über dem Rezitationston (a-h-a/f-g-f/c'-d'-c') ein Akzent zu liegen. Bei der zweiten Form (a-g-a/c'-h-c') treffen betonte Silben auf die Rezitationstöne vor oder nach der Untersekunde.
Das Colon (a-f-g-a) ist stets so gestaltet, dass die letzte betonte Silbe wieder auf den Rezitationston gesungen wird. Das Colon der vox personarum (c'-h-c) kommt in den Beispielen nicht vor. Im Colon der vox Christi (f-g-f) liegt die letzte betonte Silbe auf dem letzten g.
Für die verschiedenen Gestaltungen des Colons in den einzelnen Stimmen mögen Gründe des Tonumfanges eine Rolle spielen. Luther wollte den Tonumfang, der durch den Periodus der vox personarum, durch die Quaestio und das Colon der vox Christi bis zur Dezime erweitert worden wäre, offenbar bewusst einschränken. So setzte er Colon und Quaestio der vox Christi höher, während er für das Colon der vox personarum eine tiefer liegende Form wählte. Die melodischen Formen der einzelnen Gestalten wird Luther den Bedürfnissen der Tonart angepasst haben.
Beim Periodus der vox Evangelistae (a-c-b-a-a) fällt die

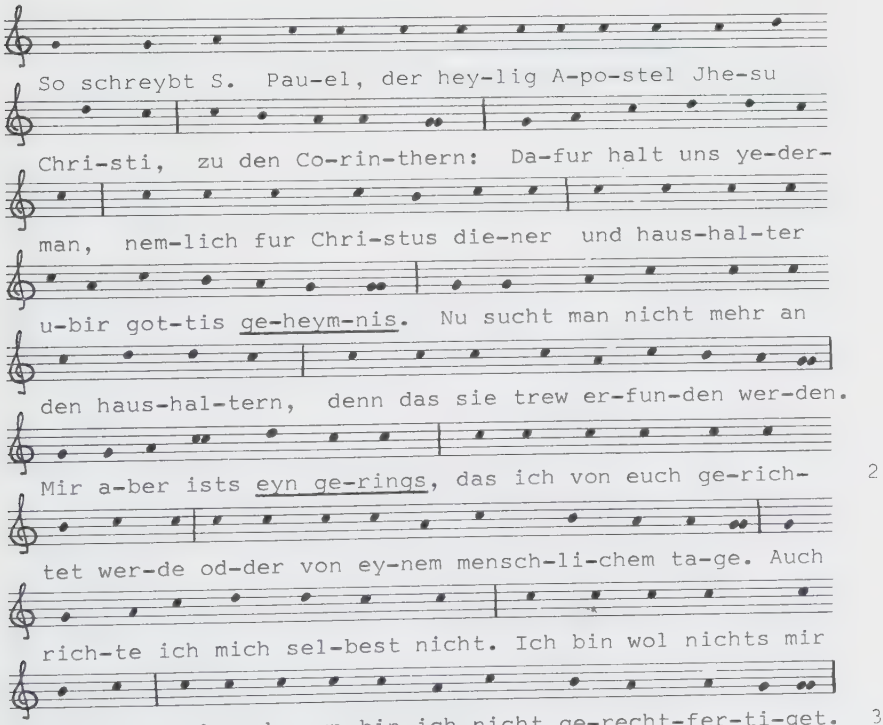
zweitletzte Akzentsilbe immer auf das c', die letzte wieder auf a. Nach Bedarf wird ein zusätzliches (unbetontes) a vor oder nach der letzten Tonsilbe gesetzt, sodass nie eine betonte Silbe auf b zu liegen kommt. Beim Periodus der vox Christi (f-a-g-f) fallen die Akzentsilben auf a und das letzte g. Beim Periodus der vox personarum (c'-a-a-c') liegen die beiden letzten Akzente auf dem Ton vor und auf dem Ton nach dem Sprung in die Unterterz.
Die Quaestio erscheint nur in der vox personarum (g-a-b-c'). Der letzte Akzent steht wieder auf dem Rezitationston c'. Das Finale lautet in der vox Evangelistae b-g-a-b-a. Betont sind das letzte b und ein folgendes a. Das Finale der vox Christi ist etwas reicher gestaltet (g-e-f-g-a-g-f). Sprachakzente fallen auf das erste g, das a und das letzte g.
Zusammenfassend kann man feststellen, dass Luther in den Lektionsvertonungen seiner Messe versucht, der Akzentlage der deutschen Sprache Rechnung zu tragen. Mit Ausnahme des Evangelieninitiums sind alle Figuren vom sprachlichen Akzent her gearbeitet. Die Absicht, die sprachliche Akzentlage musikalisch zu realisieren, ist deutlich sichtbar. Luther erfindet keine neuen Figuren, er passt Uebernommenes den deutschen Betonungsverhältnissen an. Das Ergebnis ist eine Rezitation, die ihre Abkunft von der lateinischen Tradition nicht verleugnet, die aber nicht gegen elementare deutsche Deklamationsregeln verstösst. Dies kommt dadurch zustande, dass Luther Kadenzformeln wählt, die ohne Vorbereitungsnoten und Schlussmelismen auskommen. Auf diese Weise können Wort-Tonverbindungen, die Ergebnisse des Abzählverfahrens sind, weitgehend vermieden werden. Nur die Formeln des Finales sind etwas reicher gestaltet. Luther passt jedoch in den vorkommenden vier Fällen den Ablauf der Melodie dem Akzentverlauf in sehr flexibler Weise an, indem er wie in den übrigen Formeln die lateinische Akzentuierungsstruktur sprengt. Im Gegensatz zu lateinischen Kadenzen repetiert er die Einschalttöne mehr als nur ein-

mal. So gelingt es ihm, auch andere Akzentanordnungen als die Kombination von Trochäen und Daktylen korrekt wiederzugeben.

bc) Exercitatio odder ubunge der melodeyen 1)

Im Anhang zur Deutschen Messe finden sich weitere Lektionsvertonungen. Diese weichen in ihrer Form ziemlich stark von den eben betrachteten ab.

Die Epistel steht im 8. Ton. Rezitiert wird auf c', Finalis ist g.




1) WA, 19, 102ff

Der herr ists a-ber, der mich rich-tet. Dar-umb rich-

tet nichts fur der zeit, bis der her-re kom-me, wil-cher 2

auch wirt ans licht brin-gen was ym fin-stern ver-bor-

gen ist, und den radt der hert-zen of-fin-barn; als-dan

wirt ey-nem ig-li-chen von got lob wid-der-fa-ren. 3

Solchs a-ber, lieben brü-der, hab ich auff mich und 1

A-pol-lo ge-deu-tet umb ew-ret wil-len, das yhr an uns

ler-net, das nie-mant hö-her von sich hal-te, denn itzt

ge-schrie-ben ist, auff das sich nicht ey-ner wi-der

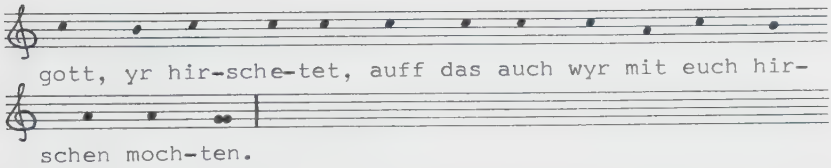
den an-der umb ye-mands wil-len auff-bla-se. Denn wer

hat dich fur zo-gen? was ha-stu a-ber, das du nicht em- 4

pfan-gen hast? was rhu-me-stu dich denn, als der es

nicht em-pfan-gen het-te? Ir seit schon sat wor-den, yr

seit schon reich wor-den, yr hir-schet on uns, und wolt




Das Initium (g-g-g-g-a-c') erscheint bei den Versanfängen, jedoch nicht nach der Frage. Die erste wichtige Tonsilbe kommt stets auf c' zu liegen. Um dies zu erreichen, muss bei gewissen Stellen das g einige Male wiederholt werden (1).

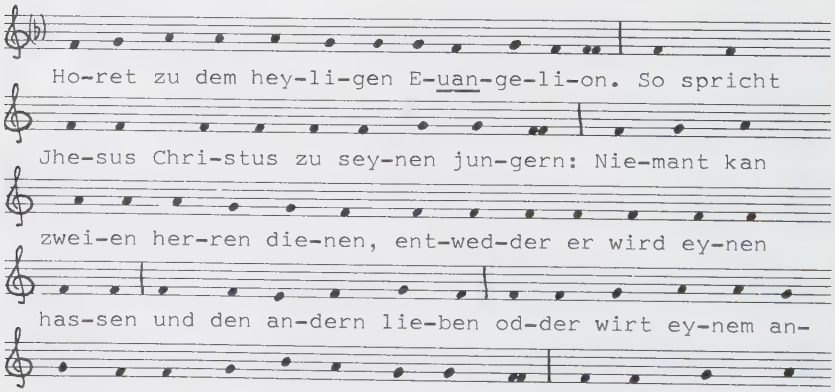
Auch in den Uebungsabschnitten werden zwei Formen des Commas gebraucht (c'-d'-d'-c'-c')/(c'-h-c'-c'). Im Comma, das in die obere Sekunde ausweicht, fällt der Hauptakzent auf das zweite d'. Bei kurzen Sätzen erscheint das d' nur einfach. Diese Kurzform wird jeweils eng an das Initium gekoppelt (2). Das h des andern Commas steht zwischen zwei betonten Silben. Eine fehlerhafte Anwendung des ersten Commas findet sich im 8. Vers:

Im ersten Teil der Phrase setzt Luther, wie die vorangehende Stelle 'Ir seit schon sat worden' zeigt, eine Betonung auf die Akzentsilbe von 'worden'. Im zweiten Teil 'yr hirschet on uns' kommt jedoch der Akzentton auf eine Nebensilbe, die in keinem Fall betont werden kann, zu liegen.

Im Periodus (c'-a-c'-h-a-g) sind die beiden c' vor und nach a und das letzte a betont. Im ersten Vers erscheint wie im Beispiel der Messe die eigenartige Betonung 'geheymnis'. In Vers 5 fällt die schwere Silbe 'got' auf ein unbetontes a. Der Grund für diese Deklamation ist im Aufeinandertreffen von starken Silben zu sehen. Ein ähnlicher Fall liegt in Vers 4 vor, der übrigens schon nach der er-

sten Hälfte mit einem Periodus schliesst. Die Silben 'bin ich nicht' kommen auf c'-a-c' zu liegen (3). Die beiden letzten Beispiele sind von der Sprache beziehungsweise ihrer Schallmasse her nicht ohne weiteres mit der vorliegenden musikalischen Formel zu verbinden. Die Akzentsetzung wird hier zwangsläufig zu einer Frage der Interpretation. Luther hebt im ersten Fall das Verb und die Verneinung hervor ('bin ich nicht'). Im zweiten Fall will er die verbale Fügung 'lob widderfaren' als sprachliche Einheit musikalisch zusammenfassen.
In der Quaestio (g-g-a-g-a-h-c') treffen die Akzentsilben auf a und c'. Eine Sonderform liegt im 7. Vers vor. Die Gestalt dieser Frage dürfte durch die Kürze des Textes bedingt sein (4). Zudem soll ein ganz deutlicher Akzent auf der wichtigsten Silbe dieser verbalen Verbindung - nämlich auf 'fur' - liegen.

Das Evangelienbeispiel steht im ersten Ton. Während das Beispiel der Messe mit seinen drei Rezitationsebenen an den Passionston der lateinischen Liturgie erinnert, handelt es sich beim Uebungsbeispiel um einen Lektionston mit zwei Tenortönen. Vor Nebenschlüssen wird auf f, vor Hauptschlüssen auf a rezitiert.



die-nen und dem Mam-mon; dar-umb sag ich euch: sor-get 4

nicht fur ew-er le-ben, was yhr es-sen und trin-cken

wer-det, auch nicht fur ew-ren leyb, was yhr an-zie-hen 1/4

wer-det. Ist nicht das le-ben mehr den die speis und 6

der leyb mehr denn das kleyd? Seht die vo-gel un-ter

dem hy-mel an, sie se-hen nicht, sie ernd-ten nicht, 2

sie sam-len nicht ynn die schew-ren, und e-wer hy-me-li- 1

scher va-ter ne-ret sie doch. Seyt yr denn nicht viel- 7

mehr denn sie? Wer ist un-ter euch, der sey-ner len-ge

ei-ne el-le zu-set-zen mu-ge, ob er gleych drumb sor-

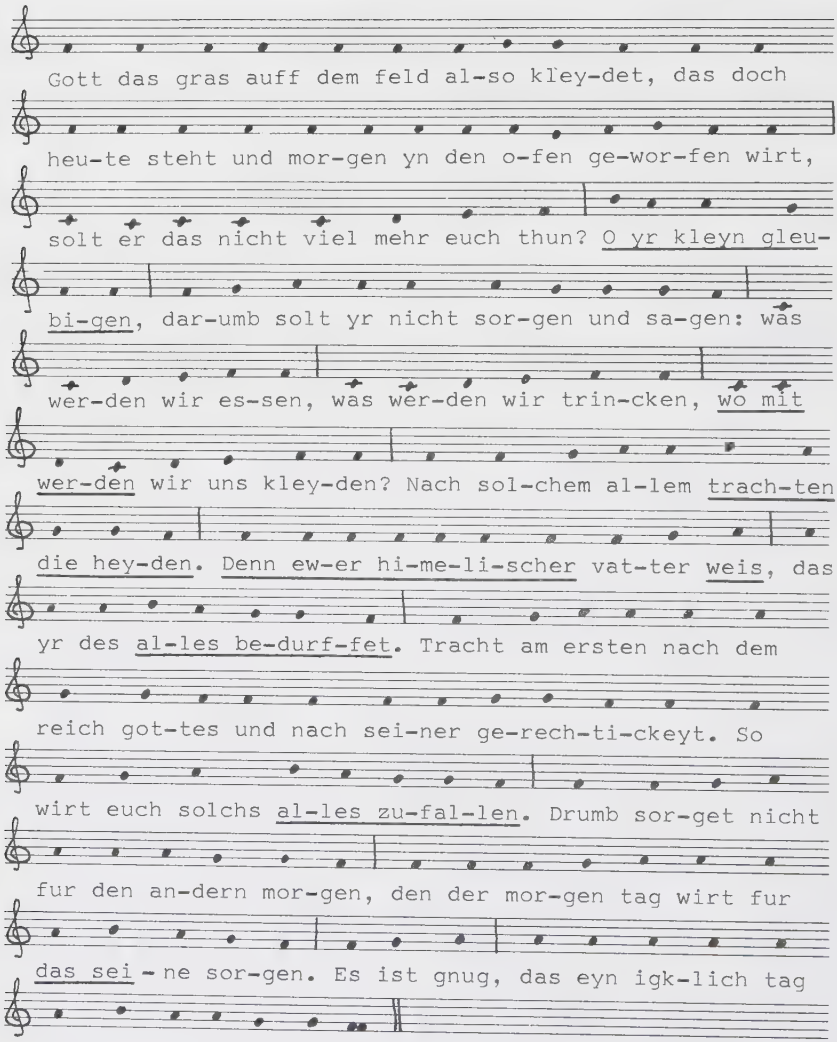
get? war-umb sor-get yhr denn fur das kleid? Scha-wet

an die li-li-en auff dem feld, wie sie wach-sen: Sie 6

erb-ten nicht, auch nehn sie nicht. Ich sa-ge euch, das 2/3

auch Sa-lo-mon yn al-ler sey-ner her-li-ckeyt nicht be-

cley-det ge-we-sen ist als der sel-bi-gen eyns. So dann 9/7




Wenn der Rezitationston a ist, erscheint ein Initium (f-g-a). Die Akzentsilbe trifft stets auf a. Eine gewisse Abweichung vom Erwarteten zeigen folgende Fälle (1):

und e-wer hy-me-li-scher va-ter

denn e-wer hi-me-li-scher vat-ter weis

Ist der Rezitationston f, so schliessen die einzelnen Abschnitte mit dem Coma (f-g-g-f) oder (f-e-f-g-f). Die zweite Form erscheint vor dem Initium, der Quaestio oder dann, wenn die erste Form einige Male nacheinander angewendet worden ist. In der Version (f-g-g-f) liegt eine Akzentsilbe auf dem zweiten g. Nur ein g steht, wenn der Satz kurz ist (2). Dies ist in folgenden Beispielen der Fall: 'sie sehen nicht', 'sie erndten nicht', 'sie samlen nicht' und 'sie erbten nicht'. Interessanterweise wird der sprachlich analoge Fall 'auch nehn sie nicht' anders behandelt. Hier setzt die Klausel unmittelbar mit g ein (3).
In der zweiten Form trifft der Akzent auf g. Die Tonfolge (f-e-f-g) erscheint als starres Gebilde. Nur der Akzentton g ist bestimmendes Element.
Ist der Rezitationston a, so schliessen die einzelnen Phrasen mit dem Periodus (a-g-g-f) oder (a-(g)-a-b-a-a-g-f). Bei der ersten Form liegen die Akzentsilben auf dem letzten a und dem letzten g. Bei kurzen Sätzen mit Akzent auf der letzten Silbe wird das betonte g elidiert (4). Solche Fälle sind 'sag ich euch' und 'ewren leyb'. Liegen die Akzente weit auseinander, so wird vor dem zweiten Akzent ein zusätzliches f eingeschaltet. Dieses erscheint im Fall 'heyligen Euangelion' (5). Die zweite Version zeigt eine betonte Silbe auf b, dem letzten a und dem letzten g. Bei kurzen Sätzen, oder wenn der Schwerpunkt gegen Ende liegt ('und den andern verachten', 'was yhr anziehen werdet', 'wie sie wachsen', 'trachten die heyden', 'alles bedurffet', 'alles zufallen' und 'seine sorgen'), fällt der Akzent auf a aus (6). Ist die letzte Silbe betont, wird statt g das letzte f betont (7). Solche Fälle sind: 'vater

neret sie doch' und 'als der selbigen eyns'. Der Satz 'O yr kleyn gleubigen' wäre seiner Akzentanordnung nach eher mit der ersten Form abzuschliessen (8). Möglicherweise wählt der Verfasser die zweite -stärkere- Form, um die aus dem Inhalt des Textes hervorgehende Emphase musikalisch adäquat auszudrücken. In einem Fall ('gewesen ist als der selbigen eyns') wird vor die Schlussfloskel eine melodische Ergänzung (g-a) gesetzt. Der Grund dafür dürfte in der zwanzigsilbigen Rezitation auf a zu sehen sein, die als erster Teil eines sprachlichen Vergleichs nach einem gewissen Abschluss verlangt (9).
Die Quaestio (C-d-e-f) ist so gestaltet, dass die letzte betonte Silbe auf das erste f fällt. Die übrigen Silben werden der Musik mit Hilfe des Abzählprinzips zugeordnet. In einem Fall wird eine Silbe mit einem zusätzlichen d verstärkt ('wo mit werden'(10)).

Wie für die Beispiele der Messe, so weist Gebhardt auch für die Uebungsstücke des Anhangs Vorbilder nach. 1) Eine unmittelbare Vorlage, nach der der Verfasser gearbeitet hat, lässt sich allerdings auch hier nicht beibringen. Doch ist auch "eine doppelte Rezitation nichts Neues: Nach den deutschen Epistel- und Evangelientönen wurde die erste Vershälfte anders rezitiert als die zweite". 2)
Insgesamt darf man von den Anhangsstücken sagen, dass sie weniger konstruiert wirken als die Beispiele der Messe. Epistel- und Evangelienvertonung der Messe erinnern in ihrer Starrheit weit mehr an lateinische Vorbilder. Die nach dem Passionston geschaffene Rezitation wirkt mit ihren zusammengedrängten Ebenen etwas konstruiert und uneinheitlich, denn aus gesangstechnischen Gründen entsprechen sich die Abschlüsse der einzelnen Stimmen nicht in jedem Fall. Für das Verständnis dieser Texte ist dies nicht sehr zuträglich.
Die Beispiele des Anhangs sind in grösserem Ausmass von

1) Gebhardt, 159ff
2) Gebhardt, 159

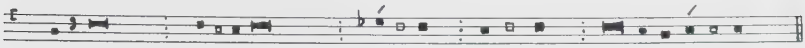
der Akzentstruktur der Sprache her gestaltet. Vor allem dort, wo von der Lage der Wortakzente her keine eindeutige Zuordnung zu Akzenttönen sichtbar ist, kann man den Willen Luthers, Satz- oder Phrasenakzente zu realisieren, beobachten. Luther versucht nicht, jede betonbare Silbe mit einer Akzentnote zu versehen. Er wählt wichtige Wortakzente aus und setzt diese unter melodisch wichtige Töne. Dadurch beginnt er, sprachliche Sinnzusammenhänge zu interpretieren und über das Vorbild der lateinischen Kadenzen, in denen unabhängig vom Sinnzusammenhang auf eine betonte Silbe höchstens zwei unbetonte folgen, hinaus zu gehen. Durch diese Beachtung der deutschen Satzakzente und durch die Verminderung der Regulae werden die Texte besser verständlich. Und gerade dies ist es ja, was Luther von den Schriftlesungen fordert. Die Kapitel der Heiligen Schrift, die gedeutet werden sollen, haben in allererster Linie deutlich vorgelesen zu werden.

In der deutschen Messe Luthers werden Prinzipien des Lesungsvortrages erarbeitet. Es bleibt aber nicht bei Lösungen, in denen mit deutscher Sprache lateinische Strukturen gefüllt werden. Der Weg von einer deutschen Gregorianik zu einer mindestens in Ansätzen eigenständigen deutschen Rezitation lässt sich bereits feststellen, wenn man die Stücke der Messe mit denen des Anhangs vergleicht. In der Messe erscheinen relativ wenig musikalische Formen. Diesen wird die Sprache -wie es aus der lateinischen Rezitation bekannt ist- weitgehend mechanisch unterlegt. Als Prinzip des Unterlegens lässt sich das Bemühen, Tonbeugungen zu vermeiden, erkennen. So entsteht eine musikalische Struktur, die sich von lateinischer Rezitation nur dadurch unterscheidet, dass andere Formen als die Kombination von Daktylus und Trochäus erscheinen. Die Beispiele des Anhangs führen diese Entwicklung weiter. Die Regulae sind hier teilweise variable Grössen. Sie können bei Bedarf verändert werden. Beweggrund für diese Veränderlichkeit ist das Streben nach Verständlichkeit und Verdeutlichung der

Sinnzusammenhänge. Das Ergebnis ist eine dem deutschen Sprachduktus besser angepasste musikalische Realisierung. Hinzu kommt, dass die Stücke des Anhangs auch in musikalischer Hinsicht, dh. in der Geschlossenheit der Tonarten und in der Abstimmung der Regulae aufeinander, einen einheitlicheren Eindruck machen.

## 3. Psalmodie

Luthers Introituspsalm liegt der erste Psalmton mit Tenor a und Finalis d zugrunde:



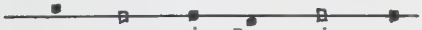
Initium Flexa Mediatio Terminatio

Als Regel für die Unterlegung des lateinischen Textes gilt, dass auf die melodisch hervortretenden Töne die letzten Wortakzente zu treffen haben.

Bei zweisilbigen Wörtern werden die Silben den Tönen nach folgender Art unterlegt:

cor - de me - o

Bei Wörtern mit drei Silben werden zusätzliche Töne eingeschaltet:



pu - e - ri Do - mi - num

Mit Hilfe dieser Zusatztöne lassen sich schon vier verschiedene Möglichkeiten sprachlicher Akzentanordnung musikalisch realisieren: zwei Trochäen –ᴗ –ᴗ; zwei Daktylen –ᴗᴗ –ᴗᴗ; Daktylus/Trochäus –ᴗᴗ –ᴗ ; Trochäus/Daktylus –ᴗ –ᴗᴗ.

Weitere Fälle, die im Lateinischen vorkommen, werden durch die Anwendung von mechanischen Akzentuierungsprinzipien auf die genannten Fälle zurückgeführt. So fällt bei vier- und mehrsilbigen Wörtern der zweite Akzent stets auf die zweite Silbe, die dem Hauptakzent vorausgeht:

com - mo - ve - bi - tur

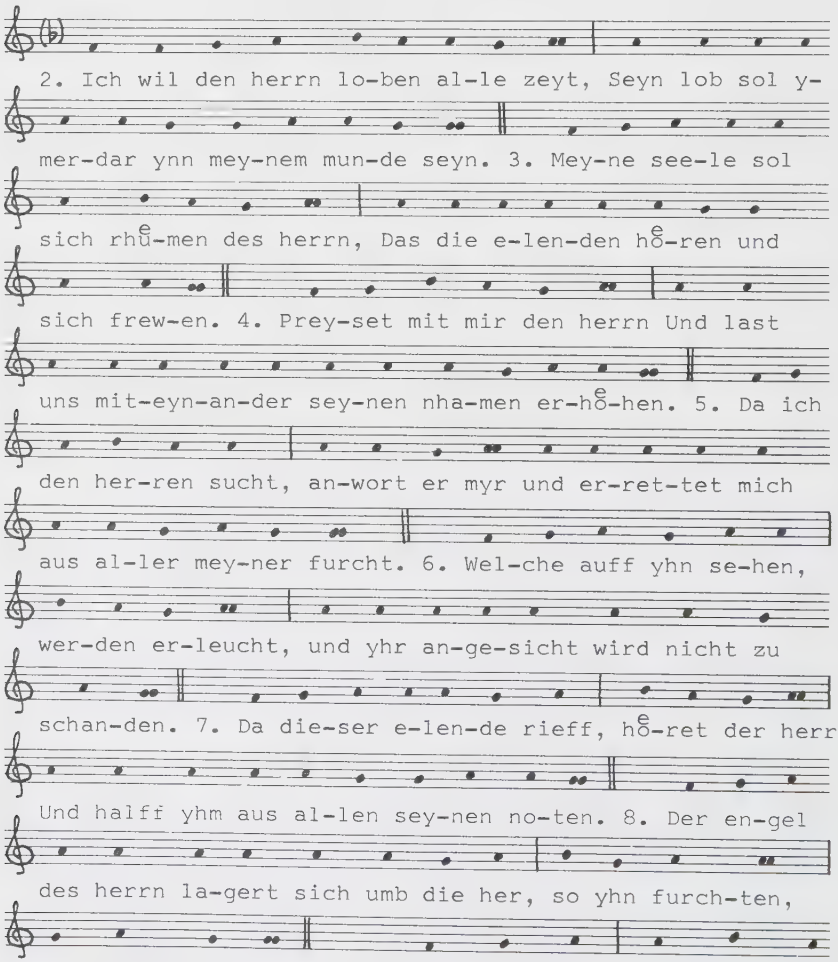
re - dem - pti - o - nem

Ein daktylisches Wort, dem ein einsilbiges Wort oder eine unbetonte Silbe folgt, erhält einen Nebenakzent auf der letzten Silbe.

Do - mi - nus ex Si - on

splen - do - ri - bus San - cto - rum

Luther versucht, mit Hilfe des aus dem gregorianischen Choral übernommenen Modells deutsche Sprache zum Erklingen zu bringen:
"Zum anfang aber singen wyr eyn geystlich lied odder deudschen Psalmen ynn primo tono auff die weyse wie:" 1)




1) WA, 19, 80ff

der her-re ist, wol dem man, der auff yhn thraw-et.

10. Furch-tet yhn sey-ne hey-li-gen. Denn die yhn furch-

ten, ha-ben key-nen man-gel. 11. Die rey-chen mus-sen

dar-ben und hun-gern. A-ber die den herrn su-chen, ha-

ben key-nen man-gel an yr-gend ey-nem gut. 12. Her-zu,

kin-der, hort myr zu. Ich wil euch die furcht des her-

ren le-ren.`13. Wer ist der lust hat zu le-ben und

wundscht gu-te ta-gen zu se-hen? 14. Be-hüt dey-ne zun-

ge fur u-bel und dey-ne lip-pen, das sie nicht be-trug

re-den. 15. Las vom bö-sen und thu guts. Su-che frid und

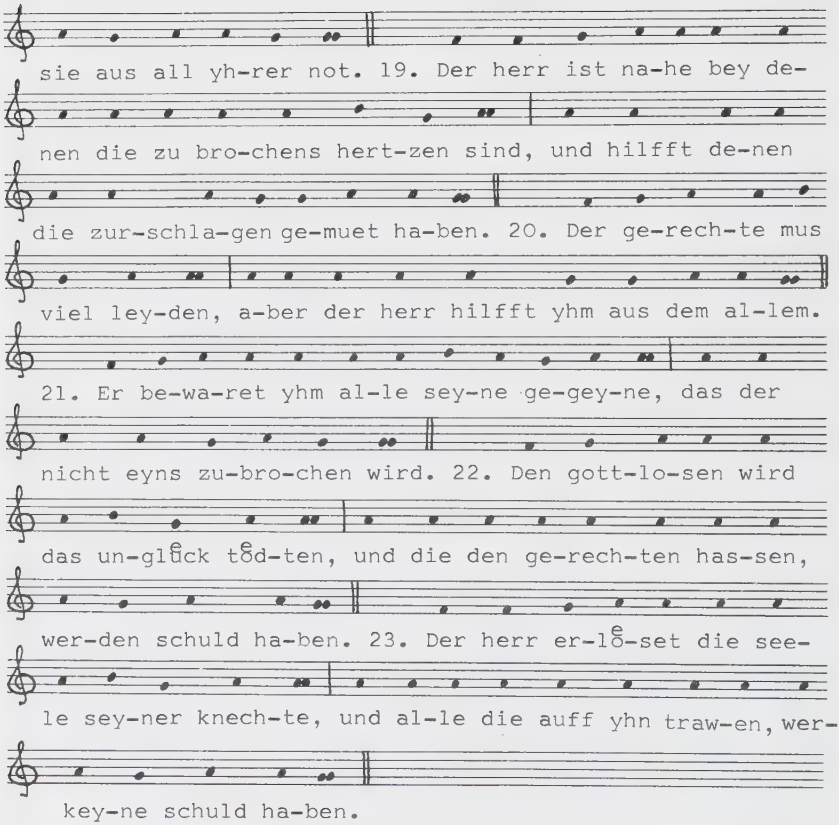
jag yhm nach. 16. Die au-gen des herrn se-hen auff die

ge-rech-ten, und sey-ne o-ren auff yhr schrey-en. 17. Das

and-litz des herrn steht u-ber die so bö-ses thun, das

er yhr ge-decht-nis aus-rot-te vom lan-de. 18. Wenn die

ge-rech-ten schrey-en, so hö-ret der herr und er-ret-tet



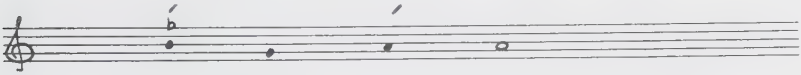

Initium

In der lateinischen Psalmodie werden die Silben ohne Rücksicht auf ihre Schwere nach dem Abzählprinzip den Initiumsnoten zugeordnet. Luther weicht in einigen Fällen von diesem Prinzip ab. Er unterlegt dann mechanisch, wenn der erste Akzent auf der ersten oder zweiten Silbe liegt. Durch dieses Vorgehen fallen auf die Töne f, g, und a Silben von sehr unterschiedlicher Intensität. So steht etwa 'Preyset mit (mir)' von Vers 4 neben 'die augen' von Vers 16. Musikalischer Akzent und sprachliche Betonung treffen dann zusammen, wenn die Akzentsilbe an dritter Stelle steht und

und somit auf das a trifft.
In den Versen 2, 18, 19 und 23 setzt Luther ein zusätzliches f vor die Grundform des Initiums. In diesen Fällen liegt der Akzent auf der vierten Silbe. Durch diesen zusätzlichen Ton vermag Luther den sprachlichen und den musikalischen Akzent (Tenorton) zur Uebereinstimmung zu bringen. Luther hält es offenbar nicht für möglich, starre musikalische Formen mit beliebigen Texten erklingen zu lassen. Es gelingt ihm allerdings nicht, Musik und Sprache mit einem Tonmodell akzentgemäss zur Deckung zu bringen. In vielen Fällen (besonders in den Versen 7, 8, 11, 13 und 16) kommt er nicht über das hinaus, was er bei Müntzer als dem Sinn und der Form der deutschen Sprache nicht entsprechend bezeichnet. In diesen Versen übernimmt er ebenfalls Töne aus dem Choral und setzt Sprache von verschiedener Akzentstruktur wahllos darunter.

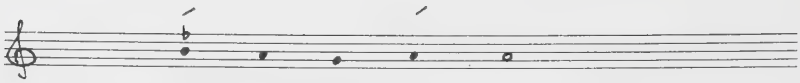
Mittelkadenzen

Die Mittelkadenzen des Introituspsalms lassen sich in drei Gruppen zusammenfassen. Die erste Gruppe umfasst Medianten, die aus zwei Trochäen bestehen:



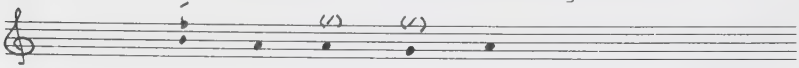
| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 19 | hert- | zen | sind | |
| 8 | so | yhn | furch- | ten |
| 13 | hat | zu | le- | ben |
| 20 | mus | viel | ley- | den |
| 22 | un- | glück | tod- | ten |
| 23 | sey- | ner | knech- | te |

In der zweiten Gruppe fügt Luther eine zusätzliche unbetonte Note a ein, um die sprachliche Akzentanordnung musikalisch realisieren zu können:



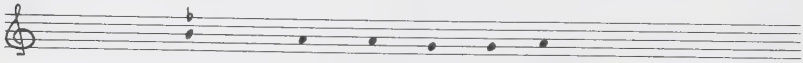
| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 3 | rhū- | men | des | herrn | |
| 4 | mit | mir | den | herrn | |
| 6 | wer- | den | er- | leucht | |
| 7 | hō- | ret | der | herr | |
| 18 | hō- | ret | der | herr | |
| 11 | dar- | ben | und | hun- | gern |
| 16 | auff | die | ge- | rech- | ten |
| 21 | sey- | ner | ge- | bey- | ne |

In Gruppe 3 wird der erste Teil der Kadenz um mehr als eine Silbe erweitert. Die zweite und dritte Silbe nach dem Hauptakzent, der auf b liegt, können betont oder unbetont sein. In Vers 5 erweitert Luther das Modell, indem er gar drei Silben verschiedener Schwere einfügt:



| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 2 | lo- | ben | al- | le | zeyt |
| 12 | kin- | der, | hort | myr | zu |
| 17 | die | so | bō- | ses | thun |
| 15 | bō- | sen | und | thu | guts |
| 5 | her- | ren | sucht, | | |
| | | ant- | wort | er | myr |
| 14 | zun- | ge | fur | u- | bel |
| 10 | yhn | sey- | ne | | |
| | | | hey- | li- | gen |

Während die Verse 10 und 14 in den Tönen dem Modell noch entsprechen, weicht Vers 9 auch in musikalischer Hinsicht davon ab:



9 freunt- lich der her- re ist

Schlusskadenzen

Die durchwegs zweiakzentigen Schlusskadenzen sind nach den gleichen Prinzipien gebaut wie die Mittelkadenzen. Es lassen sich wiederum drei Gruppen unterscheiden. Die Kadenzen der ersten bestehen aus zwei Trochäen bzw. einem Trochäus und einem Daktylus:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 5 | al- | ler | mey- | ner | furcht |
| 6 | nicht | zu | schan- | den | |
| 15 | frid | und | jag | yhm | nach |
| 21 | eyns | zu- | bro- | chen | wird |

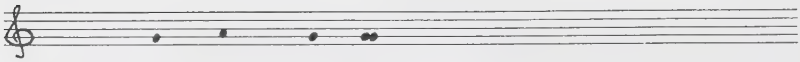
In der zweiten Gruppe ist der erste Akzentteil daktylisch. In Vers 13 wird auch das Tonmodell verändert. Auf die dritte Silbe (zu) wird nochmals g gebracht:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 4 | na- | men | er- | hö- | hen | |
| 9 | der | auff | yhn | tra- | wet | |
| 13 | ta- | gen | (zu) | se- | hen | |
| 14 | nicht | be- | <u>trug</u> | re- | den | |
| 17 | -rot- | te | vom | lan- | de | |
| 18 | sie | aus | all | yh- | rer | not |
| 22 | wer- | den | schuld | ha- | ben | |
| 23 | key- | ne | schuld | ha- | ben | |

In der dritten Gruppe finden sich Kadenzen, deren erster Teil noch stärker erweitert ist. Eine Betonung kann sowohl auf die zweite als auch auf die dritte Silbe nach dem ersten Hauptakzent zu liegen kommen:

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 3 | hö | ren | und | sich | frew- | en | |
| 7 | al- | len | sey- | nen | no- | ten | |
| 10 | ha- | ben | key- | nen | man- | gel | |
| 12 | furcht | des | her- | ren | le- | ren | |
| 16 | o- | ren | auff | yhr | schrey- | en | |
| 19 | -schla- | gen | ge- | muet | ha- | ben | |
| 20 | hilfft | yhm | aus | dem | al- | lem | |
| 2 | -dar | ynn | mey- | nem | mun- | -de | seyn |
| 11 | man- | gel | an | | | | |
| | | | ir- | gend | ey- | nem | gut |

In Vers 11 wird ein zusätzlicher Ton eingefügt. Es kommen also vier Silben zwischen die beiden Kadenzakzente zu liegen. Der zweite Teil von Vers 8 umfasst bei Luther nur vier Silben. Es kommt deshalb eine verkürzte Kadenz mit nur einem Akzent zur Anwendung:



8 und hilfft yhn aus

Solange die deutschen Kadenzen in ihren sprachlichen Strukturen mit den lateinischen Vorbildern übereinstimmen, ergeben sich für Luther keine nennenswerte Schwierigkeiten der Adaption. Sprengt der deutsche Text also das trochäisch/daktylische Muster nicht, können zweiakzentige gregorianische Kadenzformeln ziemlich problemlos angewendet werden. Wo im Lateinischen aber das Prinzip der "Zusatzakzentuierung" wirkt, hat das Deutsche nichts Entsprechendes anzubieten. Im Deutschen sind gerade bei mehrsilbigen Wörtern die Akzentsilben -bedingt durch den sinntragenden Wortakzent- unverrückbar festgelegt. Während das Lateinische mit seinem hüpfenden Wortakzent (laudare, laudo, laudavisti etc.) auf jeder Silbe bis zu einem relativ hohen Grad betonbar ist, bleiben im Deutschen die Akzentstellen immer die gleichen. Für Luther treten erwartungsgemäss dort Schwierigkeiten auf, wo auf eine Akzentsilbe mehr als zwei unbetonte Silben folgen, oder dort, wo mehrere betonte Silben nebeneinander stehen.
Bei den Mittelkadenzen zeigen sich diese Schwierigkeiten vor allem in der dritten Gruppe. Luther setzt deshalb ein zusätzliches a nach den ersten Akzent. Dadurch entsteht aber aus der zweiakzentigen Kadenz ein Gebilde mit drei Akzenten: b - a - a - g - a - (a). Für die Verse 2, 12 und 17 trifft diese Akzentuierungsweise genau zu ('loben alle zeyt', 'kinder hort myr zu' und 'die so böses thun'). Man könnte annehmen, dass Luther hier das Prinzip der Textunterlegung nach Wortakzenten auf drei betonte Silben ausweitet. Die Verse 5, 10, 14 und 15 sprengen aber diese ausgeweitete Formel ganz deutlich. Luther will in diesen Fällen offensichtlich nicht nur die letzten Wortakzente musikalisch realisieren. Seine Textunterlegung zielt eindeutig darauf hin, ganz bestimmte Wortakzente hervortreten zu lassen:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 5 | her- | ren | sucht | | |
| | | ant- | wort | er | mir |
| 10 | yhn | sey- | ne | | |
| | | | hey- | li- | gen |
| 14 | zun- | ge | fur | u- | bel |
| 15 | bö- | sen | und | thu | guts |

Wenn es Luther darum ginge, die beiden letzten betonbaren Silben unter die Akzenttöne zu setzen, könnte er dies leicht tun, ohne dass er das Gerüst in dieser Weise erweitern müsste. Die Mittelkadenzen der Verse 2, 5, 10, 12, 15 und 17 wären ohne weiteres wie die Beispiele der Gruppe 1, die Mediante von Vers 14 wie die der zweiten Gruppe zu rezitieren. Der Akzentton hätte bei den ersten Fällen auf die drittletzte, im zweiten Beispiel auf die fünftletzte Silbe zu treffen. Weil aber Luther eine Silbe betont, die weit vom Satzschluss entfernt liegt, entsprechen sich Musik und Sprache in den Schlüssen nicht immer gleich gut. In der Mittelkadenz des 15. Verses setzt er die Akzenttöne auf folgende Silben: 'Las vom böse<sup>e</sup>n und thu guts'. Dadurch gelingt es ihm wieder, den sprachlichen Gegensatz durch die Melodie zu verdeutlichen.

Auch in den Schlusskadenzen setzt Luther häufig Akzenttöne auf wichtige Silben. Er stellt zuerst fest, welche Akzentsilben vom Sprachsinn her das grösste Gewicht verlangen. Auf diese setzt er dann die Akzenttöne. Die übrigen Silben behandelt er dann relativ gleichgültig. Dieses Vorgehen erscheint auf den ersten Blick "ohne feste Regeln" 1). Dem kann man aber nur zustimmen, wenn man erwartet, dass Luther die aus dem gregorianischen Choral bekannten Regeln anwendet. In dieser Hinsicht hält sich Luther allerdings nicht an die Regeln. Er will sich aber gar nicht daran halten, schreibt er doch am 21. Dezember 1527 an Johann Walter: "Zum Introit soll ein Psalm gehen, aufs aller engest

1) Gebhardt, 135

gefasst ... Auch weil deutzsch Sprach fast monosyllabisch ist, müssen die Final-Noten eine sondere Art haben, wie ihr wohl wisset." 1) Diese besondere Art könnte man -im Gegensatz zum mechanischen lateinischen Kadenzieren- als Versuch, die Sprache nach semantischen und syntaktischen Gesichtspunkten musikalisch zu fassen, bezeichnen. Der von Luther geschaffene Introituspsalm ist allerdings ein Versuch, an dem alle Unebenheiten und Härten des Suchens und Tastens hörbar sind.

Auch in der zweiten Gruppe der Schlusskadenzen ordnet Luther die Silben, die zwischen den beiden Hauptakzenten liegen, den Tönen in ziemlich willkürlicher Weise zu. So treffen auf das a vor dem Hauptakzent das Präfix 'er-', das Pronomen 'yhn', die Stammsilbe von 'betrug', die Präposition 'vom', das Pronomen 'all' und zweimal das Nomen 'schuld'. In Vers 13 scheint Luther die Tonbeugung gestört zu haben. Er ändert das Modell und setzt auf das unbetonte 'zu' die Note g. Durch diesen Eingriff kommt eine angemessene Deklamation zustande.

Aehnlich wie bei den Mittelkadenzen ergibt sich auch in der dritten Gruppe der Schlusskadenzen ein dreiakzentiges Gebilde: a - g - g - a - a - g. Die Verse 7, 10, 13 und 11 (mit zusätzlichem g) werden auf diese Weise korrekt rezitiert. Als wirklich zweiakzentige Kadenz könnte man diejenige des 3. Verses bezeichnen: 'hö-ren und sich frew-en'. Aehnliche Fälle sind die Kadenzen der Verse 16 und 20. In Vers 19 scheinen sich Musik und Sprache aber kaum zu entsprechen. Der Text dieser Kadenz ('zurschlagen gemuet haben') lässt sich mit den gegebenen Elementen kaum sinngemäss realisieren. Die Anordnung der Wortakzente ( ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ) läuft der Struktur der Finalkadenz vollkommen entgegen. Ausser dieser Kadenz liessen sich alle Schlüsse der dritten Gruppe bequem nach dem Muster der ersten bzw. der zweiten Gruppe gestalten. Wenn Luther diese Formen sprengt und Kadenzen bis zu acht Silben bildet, weist uns

1) zit. nach Gebhardt, 132

dies auf eine Schwierigkeit besonderer Art hin. Im Lateinischen lässt sich die Akzentsilbe unabhängig vom Sinn der Aussage objektiv feststellen. Der Lateinschüler hat, wie schon Augustinus berichtet, die Silbenlängen und die Akzentsilben zu memorieren. Wer weiss, welche Silben im Lateinischen betont werden, kann einen Text völlig mechanisch einem vorgegebenen Tonmodell unterlegen. Der Sinn des Textes spielt dabei keine Rolle.
Im Deutschen ist dies nie der Fall. Die einzelnen Silben können durch mehr oder weniger starke Betonung in ihrem Sinn verstärkt oder abgeschwächt werden. Während für zwei- oder mehrsilbige Wörter eine Akzentsilbe (bzw. mehrere Akzentsilben verschiedener Schwere) festgestellt werden kann, ist die Betonung der vielen Einsilbler eine Sache des interpretierenden Rezitators. Bevor ein Text nach Modell gesungen werden kann, ist also die Frage zu klären, welches die letzten sprachlichen Akzente sind. Wenn diese festgestellt (oder feststellbar) sind, so kann der Text mit einem Tonmodell in Einklang gebracht werden. Statt dass nun Luther einfach auf die beiden letzten Wortakzente die melodisch wichtigen Noten setzt, versucht er mit den Akzentnoten zwei sinnmässig relevante Wortakzente zu realisieren. Gerade die dritte Gruppe der Kadenzen liefert für dieses sinngemässe Deklamieren eine Reihe von Beispielen. So setzt Luther in Vers 5 'Da ich den herren sucht, antwort er myr' Akzentnoten auf 'herren' und das sinnmässig korrespondierende 'myr'. Um diesen Zusammenhang zeigen zu können, muss er sogar zwei das Grundmodell sprengende Noten einfügen. Offenbar ist es für Luther aber wichtiger, eine sinngemässe Betonung zu erreichen, als das musikalische Modell unangetastet stehen zu lassen.
Schliesslich handelt es sich beim vorliegenden Psalm um eine actio liturgica der ganzen Gemeinde. Es geht nicht in erster Linie um die Verdeutlichung und Interpretation eines biblischen Textes. Die psalmodische Darstellung des Wortes ist hier eine Art Zungenreden der Gemeinde. Nicht

Sinn, Deutung und Auslegung stehen im Vordergrund; erstes Anliegen ist die liturgische Geste. So darf es nicht verwundern, wenn dieser Psalmtext nicht so glatt und geschmeidig vertont ist wie die Lektionstexte. Seine Funktion verlangt allenfalls ein Vehikel für die Realisierung, eine interpretierende Vertonung ist aber nicht gefordert. Diese Beobachtungen werden bestätigt, wenn Luther dazu bemerkt: "Zum anfang aber singen wyr eyn geystlich lied odder deudschen Psalmen". 1) Nicht der spezielle Psalmtext ist wesentlich, sondern die gemeinsame Aktion der Gläubigen ist das Anliegen Luthers. Auch in den geistlichen Liedern des 16. Jahrhunderts finden sich häufig Stellen, in denen sich Metrum und Akzentlage nicht entsprechen. Das Resultat ist ein Auseinanderklaffen von musikalischem und sprachlichem Akzent. Von der Funktion der Lieder her -sie sind liturgische Handlung der ganzen Gemeinde- ist dies aber nicht von Belang.

---

1) Luther, WA 19, 80

# B Weiterführung reformatorischer Modelle

Mit den Uebertragungsversuchen der Reformatoren hat die Entwicklung eines deutschen einstimmigen und unbegleiteten liturgischen Gesanges einen verheissungsvollen Anfang genommen. Es wäre nun das naheliegendste und einfachste, wenn wir einer Linie, die sich bis in unsere Zeit hinziehen würde, folgen könnten. Sieht man die Fülle der Altargesänge, die C. Mahrenholz und W. Thomas im Handbuch der evangelischen Kirchenmusik 1) zum Teil herausgegeben haben, so stellt man sich unmittelbar die Frage nach dem Fortleben dieser Gesänge. Weshalb, so wird man sich fragen, wurden praktisch nur Luthers Modelle tradiert und angewendet, nicht aber neue Rezitationstöne und Psalmodien geschaffen? Eine radikale, allerdings immer wieder zu hörende Antwort lautet: Die deutsche Sprache ist nicht geeignet, einstimmig (ohne in ein funktional-harmonisches Gefüge eingebettet zu sein) deklamiert zu werden. Durch Hinweise auf die Geschichte des begleiteten Rezitativs könnte diese Behauptung gestützt werden.
Eine andere, allerdings schwieriger zu beweisende These könnte aussagen, dass die Zeit "schlechtere Erzeugnisse" eben ausgeschieden habe. So sei das Kirchenlied als die grosse musikalische Leistung der Reformation noch durchaus lebendig, während mittelmässige Werke wie die Altargesänge einer "natürlichen Auslese" zum Opfer gefallen seien.
Schliesslich könnte darauf hingewiesen werden, dass eine einstimmige Kantillation etwas typisch auf das Mittelmeergebiet Begrenztes sei und dem Wesen der nördlichen Sprachen und Kulturen nicht gemäss sei.
Solche und ähnliche Versuche, die Frage nach dem Verschwinden der Altargesänge zu beantworten, können nie zu einem gänzlich überzeugenden Resultat führen. Die Gründe für das Aussterben deutscher Priestergesänge und Psalmodien müssen tiefer liegen. Sprachliche und musikalische

---

1) Handbuch der evangelischen Kirchenmusik, Göttingen 1941, 1. Teil, Die einstimmigen Weisen

Probleme spielen eine untergeordnete Rolle. Der Hauptgrund für das Fehlen dieser Gesänge im evangelischen Gottesdienst ist in der Entwicklung der Liturgie zu sehen.
In der katholischen Kirche ist bis heute die Gedächtnisfeier des Todes und der Auferstehung Christi der Mittelpunkt der sonntäglichen Gottesdienste geblieben. Die Gesänge, die in dieser Feier erklingen, sind seit Jahrhunderten die gleichen. Auch das Zweite Vatikanische Konzil hat diese Gegebenheiten weitgehend unangetastet gelassen. Es hat wohl die Volkssprache als liturgiefähig erkannt, es hat aber weder an der Struktur noch an den einzelnen Teilen der Messe Veränderungen, die mehr als ein Wiederaufnehmen vergessener Traditionen sind, vorgenommen. Ein gregorianischer Introitus oder eine lateinisch rezitierte Präfation mit anschliessendem gregorianischem Sanctus haben in der katholischen Liturgie der Gegenwart gleiche Funktion und Berechtigung wie im Gottesdienst der vorreformatorischen Kirche.
Für die evangelische Kirchenmusik beginnt mit der Reformation eine völlig neue Geschichte. Weil das Abenmahl nicht mehr regelmässig ausgeteilt wurde, verloren die kultischen Gesänge allmählich ihre Funktion und ihre Bedeutung. "Der pädagogische Lehrgottesdienst und die Idee des allgemeinen Priestertums, der Predigtgottesdienst und das kultische Opfer der Gemeinde liessen sich in umfassender und schlüssiger Form nicht vereinigen. Die Macht des Predigtgedankens führte schon bald konsequent zur Auflösung der Formen für die Messfeier, zur Liturgie als "Umrahmung" der Predigt, zur fakultativen Abendmahlsfeier und fakultativen Einsetzung anderer Messteile." 1) Die Musik entwickelte sich entsprechend. Ihre Funktion war durch die Schriftlesung und durch die Predigt bestimmt. So wird aus dem Priester, der die Riten singend vollzieht, ein Prediger, der sich ganz auf das gesprochene Wort aus-

1) Blume, Friederich, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel etc. 1965, 4f

richtet. Der Gesang des Priesters, die Rezitation (und zum Teil die Psalmodie) wird in den Hintergrund gedrängt. Die Musik des Gottesdienstes wird zur Umrahmung der Lesung oder zur Antwort der Gläubigen auf das verkündete Gotteswort und dessen Auslegung.
In einem Falle, in der Passion, lebte das unbegleitete formelhafte Rezitativ allerdings fort. Hier wurde auch im protestantischen Gottesdienst auf vorgegebene Tonmodelle gesungen. Wir beschränken uns darauf, das Verfahren der Text-Tonverbindung, das in der sog. Walter-Passion angewendet wird, darzustellen. Bei dieser wird der "ins Deutsche übersetzte Passionstext nach einem einzigen Evangelium auf den in Deutschland traditionellen Tönen f-c-f und mit den ebenfalls aus der älteren Liturgie übernommenen Kadenzformeln gesungen." 1) Die späteren deutschen responsorialen Passionen gehen in der Gestaltung der Sologesänge keinen bedeutenden Schritt über diese Vorbilder hinaus.
Schliesslich wenden wir uns dem Schluss- und Höhepunkt der mit Luther und Walter eingeleiteten Entwicklung zu: In den Passionen, seinen grossen Alterswerken, hat Heinrich Schütz Kompositionen geschaffen, die in ihrer Beschränkung in den musikalischen Mitteln als beispielhafte Art einstimmigen Gesanges bezeichnet werden dürfen.

---

1) von Fischer, Kurt, "Passionsmusik und Passionsfrömmigkeit", in Neue Zürcher Zeitung 85 1976

## I Die Walter-Passion

### Liturgisch-theologischer Hintergrund

In der katholischen Kirche bildet der Passionsvortrag bis heute einen wesentlichen Bestandteil der Liturgiefeiern der Heiligen Tage. Auch eine reichere Gestaltung oder gar eine Aufteilung der Passion in einzelne "Rollen" hatte und hat diesem Umstand Rechnung zu tragen. Im evangelischen Gottesdienst hingegen wurde das Passionensingen im 16. Jahrhundert teilweise vom Haupt- in den Nebengottesdienst verdrängt. 1) Dadurch wurde die Passion zu einer eigenständigen Gattung, die bis zu einem gewissen Grad ihre eigene Entwicklung durchlaufen hat. Mit dieser Verlegung wurde aber auch der liturgische Kontext des Passionensingens aufgegeben. Der Vortrag der Leidensgeschichte war nicht mehr in erster Linie Liturgie, und er hatte sich auch nicht mehr unbedingt an den Forderungen der Liturgie zu orientieren.
Auch in theologischer Hinsicht hat sich das Verständnis der Passion im Laufe der Zeit grundlegend gewandelt. Im 13. Jahrhundert wird die Passion dem "Bedürfnis nach Schilderung und Darstellung der Schmerzen und Wunden des Herrn" 2) gemäss zu einem Mitleiden des einzelnen Gläubigen. "An die Stelle der älteren Contemplatio und Doctrina tritt die Compassio." 3) Im 15. Jahrhundert erfährt diese Art der Gestaltung sogar noch eine Steigerung. Zur Compassio tritt jetzt "das Bedürfnis nach bildhafter Nachahmung des Leidens, nach Imitatio und Identificatio." 4)

---

1) von Fischer, Kurt, "Die Passion von ihren Anfängen bis ins 16. Jahrhundert", in Gattungen der Musik, Bern und München 1973, 601f

2) von Fischer, 583

3) von Fischer, 584

4) von Fischer, 589

Diesen allmählich herausgebildeten Vorstellungen stellt sich Luthers Passionsverständnis entgegen. Für Luther ist die Darstellung der Passion als Compassio oder gar als Identificatio undenkbar. 1) Die Passion muss nach seiner Meinung für den Gläubigen "Sakrament und Geheimnis" 2) sein: "Homini non est necessarium, ut Christum in ipsius passionem deploret, sed magis seipsum in Christo. Nam passio Christi, ut sanctus Augustinus dicit, non solum nobis exemplum est, ut sequamur eius vestigia et in nobis membra terrena crucifigamus, sed etiam est sacramentum et mysterium, Christum per suam temporalem et corporalem passionem nostram spiritualem perpetuam passionem veteris hominis vicisse et crucifixisse." 3) Das Mitleiden und Weinen bezeichnet Luther als hinderndes Moment in der Betrachtung der Passion: "Zcum dritten haben sie eyn mitleiden mit Christo, yhn zu clagen und zu beweynen alss eynen unschuldigen menschen, gleych wie die weyber, die Christo von Jerusalem nach folgeten, und von yhm gestrafft wurden, sie solten sich selb beweynen und yhre kinder." 4) Richtig begreifen nach Luther diejenigen Christi Leiden, "die yhn also ansehn, das sie hertzlich darfur erschrecken und yhr gewissen sincket yn eyn vorzagen. Das erschrecken sol da her kummen, das du sihest den gestrengen zorn und unwanckelbarn ernst gottis uber die sund und sundere, das er auch seynen eynigen allerliebsten sun hat nit wollen die sunder loss geben." 5) In Anbetracht dieser Kluft zwischen "den sündigen Menschen und dem leidenden Gottessohn" 6) ist es völlig verfehlt, wenn der Mensch versucht, aus sich

1) von Fischer, 600

2) Schmitz, Arnold, "Zu Johann Walters Choralpassion", in Festschrift Theodor Siebs, Breslau 1933, 457

3) Luther, I, 339

4) Luther, II, 136

5) Luther, II, 157

6) Schmitz, 458

selbst an das Leiden des Gottessohnes heranzukommen. Nur durch Gottes Gnade, an die der Mensch zuversichtlich glauben darf, kann der Christ am Leiden teilhaftig werden. "Darumb soltu Gott bitten, das er deyn hertz erweiche und lasse dich furchtparlich Christus leyden bedencken, dan es auch nit muglich ist, das Christus leydenn von uns selber mug bedacht werdenn gruntlich, gott senck es dan yn unsser hertz. Auch noch disse betrachtung, noch keyn andere lere dir drumb geben wirt, das du solt frisch von dir selb drauffallen, dasselb zu volnbrengen, sondernn zuvor gottis gnaden suchen und begeren, das du es durch seyn gnad und nit durch dich selb volnbringst." 1) Diesen Vorstellungen Luthers scheint die Passion Walters genau zu entsprechen. Arnold Schmitz bezeichnet sie als Verwirklichung der Forderungen Luthers, wenn er schreibt:" Wie eine treue Beherzigung der Mahnung Luthers erscheint nun Walters Passionsvertonung in ihrem gewollten und überall betonten Abstand gegenüber menschlicher Rührung und menschlichem Mitgefühl, gegenüber jeglichen Künsten personaler Charakteristik und individuellen Ausdrucks, die eine persönliche Compassio erwecken oder fördern können, in ihrer Einfachheit und ihrem erschreckenden Ernst, der, abgesehen von der alten, nebenbei zugelassenen Heilandsklage nicht einmal den Ansatz zu einem freieren Formenspiel duldet, aber im Paulinischen Sinne das Wort Gottes wirken lassen will 'schärfer den kein zweischneidig Schwert' (Hebräer 4, 12). Und mit Luther betont Walter die göttliche, nicht die menschliche Natur des leidenden Christus." 2)

---

1) Luther, II, 139

2) Schmitz, 559

Matthäuspassion

Während Luther für die Lektionen seiner deutschen Messe überlieferte Rezitationstöne den Bedürfnissen entsprechend grundlegend umgestaltet, lebt in den Passionen Johann Walters, der in freundschaftlicher Verbundenheit mit dem Reformator zusammengearbeitet hat, der im Mittelalter in Deutschland meist übliche Passionston fort. Jesus rezitiert auf f, der Evangelist auf c' und die Vox personarum auf f'.

Initium

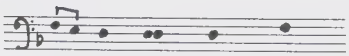
Liegt ein dem Neueinsatz vorangehender Abschluss tiefer als der folgende Rezitationston, so steht in der Regel ein Initium. Dieses hat auf allen drei Rezitationsebenen die gleiche Gestalt: d-(d)-f für Christus, a-(a)-c' für den Evangelisten und d'-(d')-f' für die Vox personarum.
Für Christus kommt das Initium nach dem auf d endenden Coma und dem Satzschluss der eigenen Stimme in Frage:

Coma:

3, 3 1) ü - ber-ant-wort wer-den, dass er ge-kreu-zi-

get wer-de

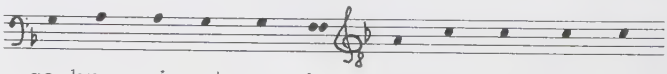
Satzschluss:



4, 6 be-rei-te. Wahr-lich

Der Evangelist beginnt mit einem Initium nach den Christusworten, nach den Chören, nach dem Satzschluss der Vox personarum (nicht nach Frage), nach dem eigenen auf a endenden Coma und nach dem eigenen Satzschluss.

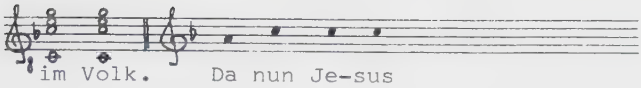
Christusworte:



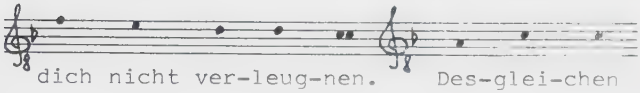
3, 3 ge-kreu-zi-get wer-de. Da ver-sam-mel-ten

1) Die Stellen sind zitiert nach: Johann Walter, Sämtliche Werke, Vierter Band, Kassel, Basel, Tours, London 1973 (Seite, Zeile)

Turba:
3, 7

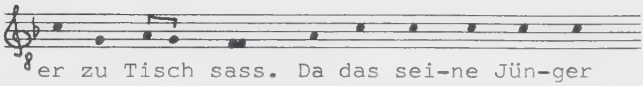



Vox personarum:
7, 4



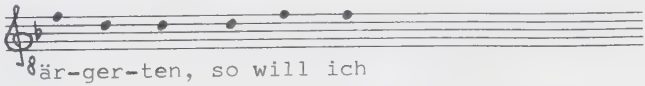

Coma auf a:
3, 8f

Satzschluss:
3, 10




Für die Vox personarum lässt sich mit Sicherheit feststellen, dass das Initium nach dem Coma auf d' steht.

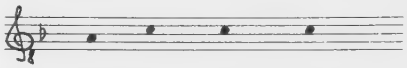
Coma auf d':
7, 1




Das Initium kommt in zwei Gestalten vor. Meist wird ein einfacher, eine Terz tiefer liegender Ton (a-c'; d-f; d'-f') vor den Tenorton gesetzt. Auf zehn solcher Initien trifft eine Gestalt mit repetiertem Terzton (a-a-c'; d-d-f). Ein Grund für die Verdoppelung des einleitenden Tones ist nicht für alle mit Sicherheit festzustellen. In der Mehrzahl der Fälle ist die dritte Silbe betont, und deshalb wird sie auf den Tenorton gesetzt (20, 3: und die Erde; und die Felsen). Ein Drittel dieser Initien scheint aber völlig mechanisch gefertigt zu sein:

12, 6 E- he der Hahn
17, 4 fan- den sie
19, 6 Et- li- che

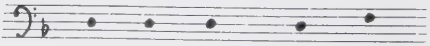
Von der einfachen Gestalt lässt sich ähnliches sagen. Während in rund hundert Fällen die zweite Silbe betont ist und auf den Tenorton zu liegen kommt, decken sich in den übrigen vierzig Initien sprachliche und musikalische Akzente nicht durchwegs. Rund zwanzig Initien beginnen mit zwei unbetonten Silben. Diese wären mit der erweiterten Initiumsform leicht sprachgemäss zu realisieren. Beispiele sind:



| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 5, 7 | Und | die | Jün- | ger |
| 5, 8 | Und | am | A- | bend |
| 9, 3 | Zu | der | Stun- | de |
| 9, 6 | Da | ver- | lies- | sen |
| 10, 8 | Da | zer- | riss | |

Es lässt sich zusammenfassend feststellen, dass die Silben dem Initium in vielen Fällen mechanisch unterlegt werden. Wenn das einfache Initium auch in über hundert Fällen korrekt mit der Sprache verbunden ist, so darf man doch nicht vergessen, dass dies nicht unbedingt eine gestaltete, sondern eine zufällige Korrektheit ist. Einerseits ist der Text, andererseits die einmal gewählte musikalische Gestalt vorgegeben. In den meisten Fällen deckt sich die musikalische Akzentgestalt mit der sprachlichen. Entsprechen sich die beiden Grössen nicht, so lässt sich nicht in allen Fällen ein Wille des Bearbeiters zur Vermeidung von Tonbeugungen feststellen. Auch in den Beispielen, die eine Erweiterung des Initiums zeigen, lässt sich kein vollständig akzentgerechtes Vertonen sehen:

13, 9 wel-chen sie kauf-ten



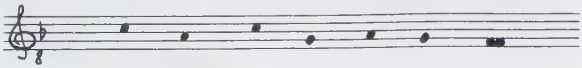
9, 1 O- der meinst du, dass

14, 2 und der Land- pfle- ger

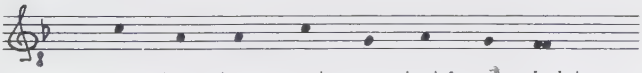
Während der erste Fall sprachgemäss bearbeitet ist, muss man beim zweiten Vorbehalte anbringen. An den sprachlichen Gegebenheiten vorbei geht sicher das letzte Initium.

Diese Art der Initiumsgestaltung entspricht weitgehend den lateinischen Vorbildern. Im gregorianischen Gesang werden die ersten Silben in der Regel mechanisch den Initiumstönen unterlegt. Es lassen sich aber bisweilen Fälle ausmachen (u. a. auch in der Präfation), in denen der Akzentlage Rechnung getragen wird. Genau das gleiche darf man von den Initien dieser Passion sagen.

Zwanzig Mal setzen die Stimmen statt mit dem erwarteten Initium sogleich mit dem Tenorton ein (Evangelist: 15; Christus: 4; Vox personarum: 1). In ungefähr der Hälfte der Fälle ist dies sicher durch die Akzentlage bedingt. Einmal wird dadurch ein Demonstrativpronomen deutlicher hervorgehoben, in den andern Fällen erhält die Stammsilbe das ihr zukommende Gewicht. Eine Anzahl Einsätze auf dem Tenorton ist durch die Kürze des Textes gerechtfertigt. Durch die Vermeidung des Initiums kann in zwei Fällen die ganze Schlussformel rezitiert werden:

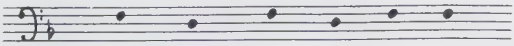


6, 6 dan-ket, gab ihn den und sprach



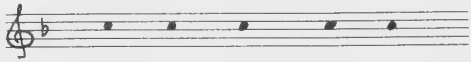
14, 4 Ael-te-sten, ant-wor-tet' er nichts

In andern Fällen lässt sich das folgende Coma, wie das untenstehende Beispiel zeigt, nur realisieren, wenn das Initium wegfällt:

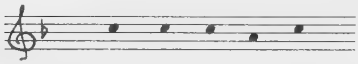


9, 4 Stan-gen, mich zu fan-gen

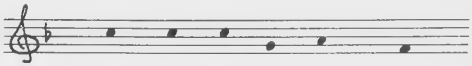
Bei einigen Stellen kann man keinen Grund für das Fehlen eines Initiums finden:



7, 11 und fand sie schla-fend



12, 10 ge-reu-et es ihn



14, 14 und Je-sum um-bräch-ten

17, 2 und zo-gen ihm

22, 5 und ver-sie-gel-ten

In allen diesen Beispielen könnte der sprachliche Akzent durch die Anwendung des Initiums leicht auch musikalisch realisiert werden. Auf die Akzentsilbe träfe dann der höher liegende Tenorton.

Die Feststellungen, die wir bei der Besprechung des Initiums gemacht haben, werden damit bestätigt: In einem grossen Teil der Fälle versucht Walter sicher, Tonbeugungen zu vermeiden. Der Anteil der Fälle, in denen sich sprachlicher und musikalischer Akzent nicht entsprechen, ist aber beachtlich. Walter arbeitet mit dem aus der lateinischen Praxis übernommenen Prinzip, doch nimmt er sich häufig gewisse Freiheiten bei der Realisierung mit deutscher Sprache.

Coma

Wie das Initium so ist auch das Coma in seiner Struktur für alle drei Stimmen gleich. Es weicht vom Rezitationston in die Unterterz aus. Am häufigsten ist in allen drei Stimmen das Coma mit weiblichem Ausgang (– ∪ ; Medius):

Evangelist:
3, 9

Was-ser

Christus:
4, 5

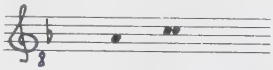
ge-gos-sen

Vox personarum:
7, 4

müs-ste

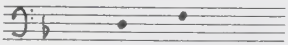
Fast ebenso häufig ist das Coma mit männlichem Schluss (∪– ; Acutus). Der Evangelist wendet es etwa 50 Mal an, Christus schliesst damit ungefähr 15 Mal.

Evangelist:
2, 5



im Volk,

Christus:
4, 4



bei euch

Vox personarum:
14, 13

im Traum

Rudolf Gerber meint dazu, Walter brauche diese Comaform, wie es die lateinischen Theoretiker und Vorlagen forderten, zur Realisierung betonter Einsilbler, Indeclinabilia und Hebraica. 1) Abweichend von der lateinischen Praxis versehe er aber auch mehrsilbige Wörter mit Endbetonung mit diesem Coma (geschah, davon, Palast etc). Neben diesen Gestalten finden sich zwei seltenere Formen des Comas. Mit der daktylischen schliesst der Evangelist rund 20 Mal, Christus 8 Mal und die Vox personarum 2 Mal. Die zweite endet weiblich, hat aber in der Regel eine Senkung vor dem letzten Akzent. 16 Mal wird diese für den Evangelisten und 4 Mal für Christus angewendet.

---

1) Gerber, Rudolf, Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen, Gütersloh 1929, 30

Die folgenden Beispiele veranschaulichen das Gesagte:

Evangelist:
3, 8 / 8, 13 Aus- sät-zi-gen sein Schwert aus

Christus:
4, 7 / 7, 13 gan-zen Welt ist wil-lig

Vox personarum:
7, 1 är-ger-ten

Während das daktylische Coma von der Sprache her als nötig erscheint und auch in den lateinischen Vorbildern zu finden ist, handelt es sich beim zweiten (meist trochäisch endenden) offenbar um eine Form, die einer sonst nicht zu verhindernden Eintönigkeit vorbeugen soll. Etwas über 70 männlich ausgehenden Comaeinschnitten stehen immerhin fast 130 weiblich endende gegenüber. Auch wenn Walter über die Praxis, wie er sie aus dem Lateinischen kennt, hinausgeht und nach dem Tiefton einen Zwei- oder Mehrsilbler folgen lässt, können rein sprachliche Gründe, die zwei verschiedene Gestalten bedingen, kaum ausgemacht werden. 1)

Im Gegensatz zum Initium darf man aber vom Coma sagen, dass es (abgesehen von einigen nicht ganz eindeutig zu beurteilenden Fällen) ausserordentlich sorgfältig angewendet wird. Wenn wir von der im 16. Jahrhundert üblichen Satzgliederung und Wortbetonung absehen, so entspricht die Gestaltung des Comas dem heutigen Sprachgebrauch durchwegs.

Satzschlüsse

Die Sätze des Evangelisten schliessen mit vier verschiedenen Formeln:

3, 1 Mat-thae-o

1) Gerber, 32

7, 4 al-le Jün-ger

5, 1 dreissig Sil-ber-ling

5, 3 und spra-chen zu ihm

Die erste Gestalt entspricht in ihrer Akzentstruktur der zweiten. Sie kommt nur in der ersten Hälfte des ersten Passionskapitels zehn Mal vor (Matth. 26, 1-37). Für alle übrigen weiblich endenden Verse erscheint die zweite Form (etwas über vierzig Mal). Anwendungen, in denen Musik- und Sprachakzent sich nicht decken, lassen sich nicht finden. Für die Verwendung der Gestalt mit "Akzentmelisma" lassen sich weder sprachliche noch inhaltliche Gründe finden. Der Umstand, dass sie nur am Anfang gebraucht wird, lässt höchstens vermuten, dass sie überlieferungsgeschichtlich erklärbar ist. 1)

Mit dem dritten, fast dreissig Mal gebrauchten Satzschluss werden daktylisch endende Kadenzen realisiert. Dabei kann die letzte Silbe allerdings auch einen Nebenton tragen. So werden 'Osterlamm', 'sprach zu ihm' und 'Kreuze trug' beispielsweise auf diese Weise rezitiert.

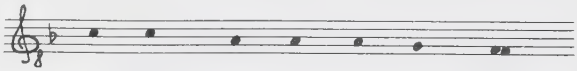
In einigen Kadenzen scheinen sich musikalische und sprachliche Akzente nicht zu decken:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 5, 11 | ant-wor-tet | und | sprach |
| 8, 7 | Ael-te- sten | des | Volks |
| 14, 4 | ant-wor-tet | er | nichts |
| 20, 2 | und | ver-schied | |
| 7, 9 | be- tet | und | sprach |

---

1) Ameln, Konrad und Gebhardt, Carl, "Johann Walter und die ältesten deutschen Passionshistorien", in Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, XLIV 1939, 105

Betrachtet man diese Schlüsse jedoch näher, so kann man feststellen, dass der Hauptakzent auf der letzten Silbe liegt. Als Regel gilt demnach, dass die Betonung im Bedarfsfall von der drittletzten auf die letzte Note verschoben werden kann.
Die Satzschlüsse der vierten Gruppe (ein Dutzend) sind ebenfalls alle den sprachlichen Gegebenheiten angepasst. Akzente liegen in der Regel auf dem ersten a und auf dem Finalton f. Das g vor der Finalis kann zusätzlich einen Nebenakzent tragen.
Abweichend von diesen Regeln ist die folgende Kadenz gesetzt:



6, 5 und gab's den Jün-gern und sprach

Da es sich um die einzige an den sprachlichen Gegebenheiten vorbei gefertigte Formel handelt, darf man wohl annehmen, dass auf 'den' versehentlich a statt g steht.
Neben diesen Formen des Satzschlusses sind noch drei Fälle zu erwähnen, in denen eine Art Ueberleitung zu einer andern Stimmlage festzustellen ist (Commissura). Wie der Satzschluss mit Melisma finden sich alle Fälle in den ersten Versen der Passion (26, 4/22/33):

4, 9 Ho-hen-prie-stern und sprach: (Judas)
6, 14 und sprach zu ihm: (Petrus)

5, 10 und sag-ten zu ihm: (Apostel)

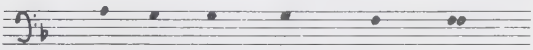
Die geringe Anzahl der Beispiele macht eine Interpretation schwierig. Nicht der Akzentlage gemäss ist die Endsilbe von 'Hohenpriestern', die auf die Dreiergruppe fällt, vertont.
Während die Gestaltung dieser Schlüsse als ausserordentlich sorgfältig bezeichnet werden kann, ist es ziemlich

schwierig, für die Anwendung der Formeln eine gewisse Regelmässigkeit festzustellen. Als Prinzip bezeichnet Gerber "den einheitlichen Zusammenschluss einer Gesamtaktion". Walter, so meint er, setze "stets erst am Ende einer solchen Handlung eine Punktwendung, im übrigen die Wendungen der Mediatio, eben um anzudeuten, dass es sich hier um ein zusammengehöriges Ganzes" handle. 1)

Die Satzschlüsse (Puncta) der Worte Christi sind durchwegs zwei- oder gar mehrakzentig gebaut. Die melodische Anlage ist die gleiche wie bei den Schlüssen des Evangelisten. Der erste Akzent liegt auf dem ersten a, der nächste auf dem letzten g (wenn es repetiert wird) oder auf dem f nach einfachem g. Im letzten Fall wird der Akzent auf die hinterste Silbe gedrängt:

letztes repetiertes g betont

4, 8 was sie getan hat

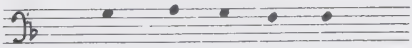


7, 13 a-ber das Fleisch ist schwach

10, 7 die Wol-ken des Him-mels

betontes f nach einfachem g

3, 3 ge-kreu-zi-get wer-de



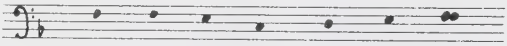
Akzentverschiebung auf letztes f

8, 1 ge-sche-he dein Will
9, 9 Es muss al-so gehen

In einigen Schlussformeln der Quaestio fällt die Stimme vom Tenor über e nach c, um dann wieder zum Tenor aufzusteigen. Andere Fragen beginnen unmittelbar auf c. Eine Beurteilung der unterschiedlichen Gestaltung ist schwie-

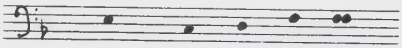
1) Gerber, 27

rig, da die Frageformel weniger als zehn Mal angewendet wird. Deklamatorische Gründe dürfen mit Sicherheit ausgeschlossen werden.
Die Schlussformeln sind wiederum zweiakzentig gebaut. Auf das erste d fällt der erste Akzent, auf das erste f der zweite:



4, 3 Was be-küm-mert ihr das Weib?

7, 12 nicht ein' Stun-de mit mir wa- chen?
9, 2 a- ber die Schrift er- fül-let?



9, 1 zwölf Le-gion En-gel

Das letzte Beispiel scheint den Regeln nicht ganz zu entsprechen. Während der letzte Akzent erwartungsgemäss auf das f trifft, verursacht die zweite Silbe von 'Legion' auf der Akzentnote etwas Schwierigkeiten. Wahrscheinlich behandelt der Bearbeiter den Diphthong, wie er das auch im Lateinischen tun würde. Der Doppellaut ist lang und deshalb akzentfähig.

Zu erwähnen ist schliesslich eine Art Coma, die etwas gewichtiger als die Normalform ist. Wiederum ist sie auf das einleitende Kapitel (26, 11-42) beschränkt. In allen Fällen treffen musikalischer und sprachlicher Akzent zusammen. In ihrer Gestalt ist diese Formel eine genaue Uebernahme lateinischer Vorlagen: 1)

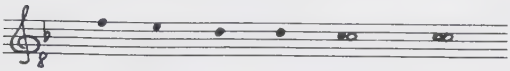
---

1) Gerber, 29

4, 4 nicht al- le- zeit
4, 6 be- ra- te
6, 1 ver- ra- ten
6, 1 ge- schrie-ben
6, 2 ver- ra- ten wird
6, 8 der Sün- den
6, 13 zer- streu- en
7, 14 mir ge- he

Die Satzschlüsse der Vox personarum sind genau nach Regel gebaut. Die letzte betonte Silbe fällt in jedem Fall auf das d. Der vorangehende Akzent trifft auf den letzten Tenorton. Liegen die beiden Akzente unmittelbar nebeneinander, so kann das e Akzentträger werden:

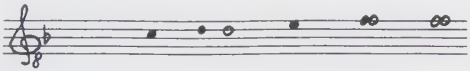
12, 12 ver-ra-ten ha-be



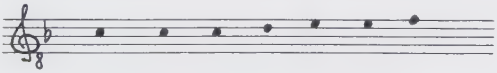
16, 3 die-ses Ge- rech-ten
12, 4 ken-ne des Men- schen nicht

10, 5 der Sohn Got-tes

Wie die Punkte so halten sich auch die Fragen der Vox personarum genau an die Regeln. Der letzte Akzent fällt auf f, der vorletzte auf d:



10, 10 Was dün- ket euch
5, 1 ihn euch ver- ra- ten
10, 3 die-se wider dich zeu- gen

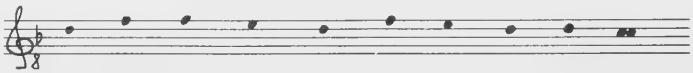


14, 2 Bist du der Ju-den Kö-nig

Die letzte Frage ist nicht nach Regel gefertigt. Der Akzentton liegt auf der letzten (unbetonten) Silbe. Der gleiche Text wird in der Johannespassion (29, 6) genau

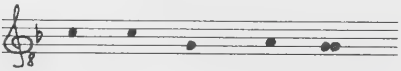
nach Regel deklamiert. Dies lässt vermuten, dass es sich hier um einen Schreib- oder Druckfehler handelt.

Um Schreibfehler wird es sich auch bei den folgenden folgenden, nicht nach den Regeln gearbeiteten Stellen handeln:



7, 1 so will ich doch mich nim-mer-mehr är-gern

9, 10 und ging hin-ein und set-zte sich bei die Knech-te



9, 13 Zeu-gen und spra-chen

Könnte man beim ersten Fall an eine (allerdings einmalige) Spezialform denken, so scheint dies bei den beiden andern völlig ausgeschlossen. Im zweiten Beispiel entsteht durch die Abweichung vom Modell eine Betonung, die der Sprache gänzlich entgegengesetzt ist. Der auf g endende Satz kann ebenfalls mit Sicherheit als fehlerhafte Form bezeichnet werden, da der Chor nachher unmittelbar mit einem Akkord auf f weiterfährt.

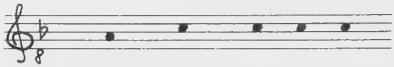
Schliesslich sind noch Anfangs- und Schlussformel zu erwähnen. Walter knüpft hier offenbar wieder an lateinische Ueberlieferungen an. Von Komposition, die aus der Sprache hervorgeht, kann jedenfalls nicht die Rede sein, denn in den beiden Passionen entsprechen sich die Formeln in ihrer melodischen Struktur. Für die Worte 'Eli lama' wendet Walter eine etwas modifizierte Punktformel an. Im Ambitus und mit dem Einbezug der b-Stufe hebt sie sich von der übrigen Rezitation deutlich ab.

Johannespassion

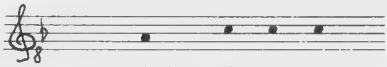
Initium

Wie in der Matthäuspassion so erscheinen auch in der Johannespassion zwei Initiumsformen. Die seltenere Form bringt den einleitenden Ton zwei Mal, die häufigere nur ein Mal. Bei den vierzehn erweiterten Initien fällt der sprachliche Akzent in zwölf Fällen auf die dritte Silbe und trifft so mit dem musikalischen Akzent zusammen. In einem Fall wird eine Partikel, die nicht unbedingt als Akzentträgerin bezeichnet werden kann, hervorgehoben (28, 2; aber nun). Im Fall 'Soll ich den Kelch' (24, 6) bekommt der Artikel zu grosses Gewicht. Bei 'den' kann es sich nicht um ein betontes Demostrativpronomen handeln, weil ein Relativsatz diesen Kelch näher beschreibt.
Von den einfachen Initien können ungefähr sechzig als der Sprache gemäss bezeichnet werden. In knapp vierzig Fällen sind die beiden ersten Silben ungefähr gleich schwer. Ein gutes Dutzend geht an den sprachlichen Gegebenheiten vorbei. In zwölf Fällen fehlt das erwartete Initium. Fünfmal ist die Kürze des Textes dafür verantwortlich. Von den übrigen Beispielen beginnen drei mit einer betonten Silbe, und Text und Musik entsprechen sich. Zweimal stehen ungefähr gleich starke, betonte Silben am Anfang. Auch hier entsprechen sich Text und Musik, obwohl die Vermeidung des Initiums nicht zwingend ist. In den zwei übrigen Beispielen wird durch die Weglassung des Initiums die Musik in Gegensatz zur Sprache gestellt.
Es zeigt sich wiederum, dass das Initium in den meisten Fällen mechanisch angewendet wird. Auch wenn bei einer relativ grossen Zahl sprachliche und musikalische Akzente zusammentreffen, so darf man nicht übersehen, dass dies eher ein Produkt des Zufalls als eine Leistung des gestaltenden Bearbeiters ist. Die immer wiederkehrenden Einleitungsfloskeln 'Da nun; als nun; Da sprach; etc.' sind ja schon als auftäktige Elemente vorgegeben. Ein Vergleich

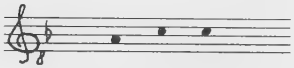
von ähnlichen Stellen zeigt deutlich, wie mechanisch der Bearbeiter die Textanfänge den Tönen zuordnet:



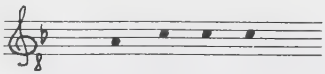
28, 3 Da sprach Pi-la-tus



28, 3 Spricht Pi-la-tus



29, 8 Pi-la-tus



30, 2 Da Pi-la-tus

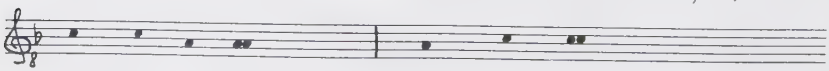
30, 4 Da sprach Pi-la-tus

In beiden Passionen, so darf man zusammenfassen, sind die Initien wie in gregorianischen Vorlagen gearbeitet. Auch dort nimmt die Einleitungsformel in der Regel keine Rücksicht auf die sprachliche Akzentanordnung. In gewissen Fällen ist jedoch ein Wille, sprachliche und musikalische Betonung in Einklang zu bringen, festzustellen.

Coma

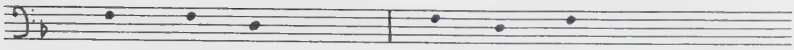
Die Comabildung der Johannespassion entspricht genau derjenigen der Matthäuspassion. Für jede Stimme kommen vier Gestalten vor: Evangelist:

ein Gar-ten (23, 2) der ihn ver-riet (23, 9)

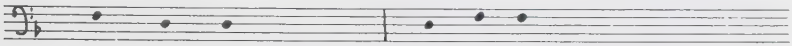


und zog es aus (24, 6) hiess Mal-chus (24, 6)

Christus:

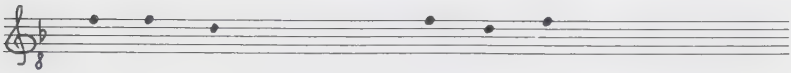


die Schei-de (24, 6)  ihr denn mich (24, 2)



vor der Welt (25, 9)  im Tempel (25, 10)

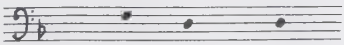
Vox personarum:



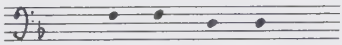
Ge-wohn-heit (28, 8)  ihr ihn hin (27, 2)

ü-ber-ant-wor-tet (27, 9) Ich bin's nicht (26, 5)

Von den rund 150 Comas halten sich nur ganz wenige nicht genau an die Regeln. Von den fünf regelwidrigen Fällen weisen drei eine Tonbeugung auf (26, 1; 28, 11; 32, 10). Offensichtlich handelt es sich hier um Versehen des Bearbeiters oder Schreibers:

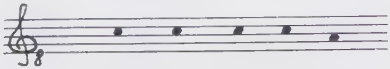


24, 2  dass ich's sei

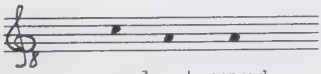


26, 1  ü-bel ge-red't

28, 11  geis-sel-te ihn



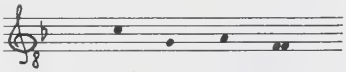
32, 10  ge-kreu-zi-get ist



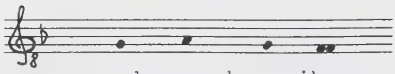
35, 13  ge-legt ward

Satzschlüsse

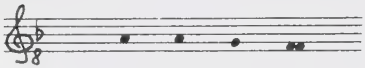
Für den Evangelisten stehen drei Arten von Schlüssen zur Verfügung:



23, 3 sei-ne Jün-ger



23, 7 und sprach zu ihnen



26, 8 krä-het der Hahn

Die nach dem ersten Muster gefertigten Punkte sind in der Anordnung der Akzente durchwegs einheitlich organisiert. In den Schlüssen, die in der Art der zweiten und dritten Form gestaltet sind, finden sich dann Abweichungen, wenn eine betonte Silbe am Schluss steht. Der musikalische Hauptakzent kann dann wie in den Beispielen der Matthäuspassion auf die letzte Note verlegt werden:

25, 3 Pe-trum hin-ein
34, 11 und ver-schied

Im ersten Fall könnte man sich allerdings die lateinische Flexionssilbe '-um' als betonungsfähig denken.
Was die Gestaltung des zweiten Punktes betrifft, so muss der Verfasser diese Form beabsichtigt haben. Mit den beiden andern Satzschlüssen wäre nämlich der sprachlichen Gestalt noch weniger entsprochen.

Alle sechs Fragen Christi haben die genau gleiche Gestalt. Der letzte Sprachakzent liegt immer auf f:

23, 7 Wen su-chet ihr?

Bei einigen Punkten fällt der letzte Akzent auf den Finalton f:

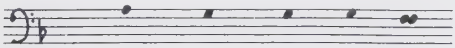
30, 8 grös-ser Sün-de

34, 5 ist dein Sohn
34, 11 ist voll-bracht

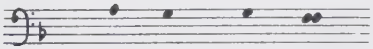
25, 13 ich ge-sa-get ha-be

Während sich in den ersten drei Fällen Musik und Sprache entsprechen, kann man beim vierten Punkt beobachten, wie grosse Mühe es dem Bearbeiter bereitet, die sprachliche Form (∪– ∪– ∪) mit dem musikalischen Material zu verbinden.
In den übrigen Fällen gelingt dies wieder ohne weiteres. Der letzte Akzent trifft auf das letzte g:

24, 7 Va-ter ge-ge-ben

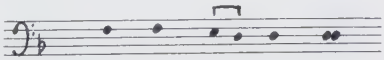


28, 2f Reich nicht von dan-nen



28, 6 mei-ne Stim-me
34, 6 ist dein Mut- ter
24, 2 die-se ge- hen

Neben diesen Punkten, die die Worte Christi abschliessen, kommt wie in der Matthäuspassion eine Art Binnenpunkt vor. Die drei Abschlüsse haben folgende Gestalt:



25, 10 zu-sam-men kom-men

28, 2 ü-ber-ant-wor- tet wür-de
28, 5 Wahr-heit zeu-gen soll

Die geringe Anzahl der Beispiele lässt eine stichhaltige Interpretation nicht zu. Zwei Dinge seien festgehalten: Der Verfasser ist -erstens- bemüht, Sprache und Musik zur Deckung zu bringen. Es liegt ihm -zweitens- offenbar viel daran, diese syntaktischen Einschnitte deutlich hörbar zu machen.

Wie in der Matthäuspassion so erfahren auch hier einige Sätze eine eigene Vertonung. Begründet wird dies durch die kurzen Texte:

23, 9 Ich bin's 34, 8 Mich dür-stet

Das Punctum der Vox personarum ist entsprechend den bereits erwähnten der Matthäuspassion gefertigt. Der letzte Akzent trifft auf das letzte d', der vorangehende auf den letzten Tenorton:

26, 11 die-sen Men- schen
27, 2 eu- rem Ge- set-ze

In einem Fall wird diese Anordnungsweise durchbrochen, weil die letzte Silbe betont ist:

29, 9 kei-ne Schuld an ihm

Die Fragen haben den letzten Akzent auf dem letzten f', den vorletzten auf dem ersten d':

30, 5 nicht mit mir?
27, 9 hast du ge- tan?
28, 9 Kö- nig los-ge- be?
32, 1 Kö- nig kreu-zi- ge?

Die einzige Frage, die vom Modell abweicht, ist jene des Dieners 'Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm?'. Hier trifft das erste d' schon auf die Präposition 'im'. Dadurch kommt (an den andern Beispielen gemessen) ein zu grosses Gewicht auf dieses unbetonte Wort:

26, 7 im Gar-ten bei ihm

Wenn die Verbindung der Musik mit der Sprache in diesen Passionen als akzentgerecht bezeichnet werden kann, so liegt dies ebenso wie bei Luthers Uebertragungen am Verzicht auf gewisse im gregorianischen Choral übliche Elemente. Wie bei Luther so werden auch hier die Kadenzformen in rhythmischer Hinsicht erweitert. Im Gegensatz zu gregorianischer Rezitation können auch andere als aus Trochäen und Daktylen bestehende Kadenzen musikalisch realisiert werden. Die Kadenzformeln sind möglichst eng an die Tenores gekoppelt. Durch die Wahl solcher Formen können die dem Zufall überlassenen Vorbereitungsnoten zum grössten Teil ausgeschaltet werden. Das im Choral übliche Abzählverfahren, das vor der Akzentnote in Kraft tritt, kann nicht wirksam werden. Kritische Stellen sind allenfalls in der Gestaltung der Fragen zu erwarten. Der Abstieg vom Rezitationston zur Unterquarte kann zufällige Wort-Tonverbindungen ergeben. Nur in einem einzigen Fall ergibt sich auf diese Weise aber eine fehlerhafte Sprachbehandlung:

9, 2 a-<u>ber</u> die Schrift er-fül-let

In den übrigen Fällen treffen sprachliche und musikalische Akzente auch in den Vorbereitungsnoten zusammen. Typisch für die Walter-Passion ist aber, dass solche Zufälligkeiten in den meisten Fällen zum vorneherein vermieden werden. Während in der Matthäuspassion zu Beginn (bis Vers 54 des ersten Passionskapitels) einige Fragen auf dem Rezitationston eröffnet werden, beginnen alle weiteren Fragen ebenso wie sämtliche Fragen der Johannespassion auf der Unterquarte. Zufällige Wort-Tonverbindungen sind dadurch ausgeschlossen.
In gleicher Weise lässt sich eine Tendenz, Formeln mit Melismen zu vermeiden, feststellen. In der Johannespassion fehlen Commissura und Satzschlüsse mit Melisma. Ausser den drei erwähnten Abschlüssen (Binnenpunkt der Christusworte) fällt nur in der abschliessenden Formel (Finale) eine melismatische Figur auf eine Einzelsilbe. In der Matthäuspassion kommt die Commissura drei Mal vor (Kap. 26, V. 14, 22, 33). Zehn Mal schliessen Sätze des Evangelisten mit der Formel, die ein Akzentmelisma aufweist (Kap. 26, V. 1, 4, 4, 7, 7, 10, 16, 36, 37). Während in diesen Kadenzen sprachlicher und musikalischer Akzent zusammenfallen, kommt es in der Gestaltung der melismatischen Schlüsse der Christusworte in fast allen Fällen zu einem Zusammentreffen von unbetonter Silbe und Melisma. Auch diese Formel ist beschränkt auf den Beginn der Passion (Kap. 26, V. 11, 12, 23, 24, 24, 28, 31, 42). Neben diesen Figuren ist nur noch die die Passion abschliessende Formel (Finale) mit einem Melisma versehen.
Bereits die Betrachtung dieser wenigen Formeln zeigt, dass eine melismatische Figur neben einer Akzentnote im Deutschen in vielen Fällen zu einer Tonbeugung führt. Was für das Lateinische, bedingt durch die Silbenqualitäten, sinnvoll sein kann, führt im Deutschen in den wenigsten Fällen zu einem korrekten Resultat. Dem Bearbeiter dieser Passionen ist die Gefährlichkeit dieses Sachverhaltes offenbar bewusst. Wenn er solche Formeln fast ausschliesslich in

den ersten 42 Versen des Eingangskapitels der Matthäus-passion verwendet, so lässt dies vermuten, dass mit der fortschreitenden Bearbeitung eine bewusstere Gestaltungs-weise an die Stelle eines mechanischen Anpassens des deut-schen Textes an übernommene Melodien tritt.

## II Heinrich Schütz

Als End- und Höhepunkte der mit der Walter-Passion begonnenen Vertonungen der Passionsberichte in deutscher Sprache können die drei grossen Alterswerke von Heinrich Schütz bezeichnet werden. Die Lukas-, Matthäus- und Johannespassion gelten als "letzte schöpferische Frucht des alten liturgisch-responsorialen Typs." 1) Während die früheste Passion nach Lukas in Tonart und Formelhaftigkeit den Vorbildern noch relativ stark verpflichtet ist, komponiert Schütz in den beiden Passionen nach Matthäus und Johannes ein freies unbegleitetes Rezitativ, das sowohl in Tonart als auch in seiner Anlage von den überlieferten Formen abweicht. Damit schafft Schütz Werke, in denen er "alle Fäden der frühern Passionsvertonung" 2) verbindet und mit denen er zu dem damals in Deutschland aufkommenden Passionsoratorium und zur oratorischen Passion einen betont auf die liturgische Funktion ausgerichteten Gegenakzent setzt. In der musikalischen Gestaltung zeigt sich dies darin, dass er alle "äussern madrigalistischen und monodisch-affektiven Momente" 3) zugunsten einer sich aufs wesentlichste beschränkenden musikalischen Verwirklichung der einzelnen Wörter, Sätze und Textpassagen zurückdrängt und auf diese Weise Kompositionen schafft, die ganz im Dienste der Verkündigung des Bibeltextes stehen.
Bei der folgenden Besprechung halten wir uns im grossen und ganzen an die grundlegenden Untersuchungen Rudolf Gerbers. 4) Zentrales Thema bleibt die Frage nach der musikalischen Gestaltung der einzelnen Wörter und der Sätze. Einige Hinweise auf die Gerber offenbar noch kaum bekannte

---

1) von Fischer, Kurt, "Passionsmusik und Passionsfrömmigkeit", in Neue Zürcher Zeitung Nr. 85, 10./11. 4. 1976

2) von Fischer, Kurt, "Die Passionshistorien von Heinrich Schütz und ihre geschichtlichen Voraussetzungen", in Musik und Gottesdienst XX 1966, 59

3) von Fischer, Passionshistorien, 59

4) Gerber, Rudolf, Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen, Gütersloh 1929

Praxis der musikalischen Rhetorik sollen bloss andeuten, wie wichtig dieser Aspekt der Schützschen Arbeitsweise ist. Ebenfalls nur am Rande können uns verarbeitete Vorlagen, Verbindungen zum übrigen Werk des Komponisten und die Stellung der Werke innerhalb der Musik des 17. Jahrhunderts beschäftigen.

Heinrich Schütz baut in den Rezitativen seiner Passionen einerseits auf Ueberliefertem auf, andererseits geht er in der Komposition aber auch völlig neue Wege. So bleibt er in der wohl frühesten Passion, der Lukaspassion, noch durchaus im Bereiche der überlieferten F-Tonalität. Damit folgt er der üblichen Art, die Passionen zu singen. Während in den Chören das lydische Element (sie sind ohne b notiert) der Tonart zum Zuge kommt, bewegt sich der Evangelist in Wendungen mit F-Dur-Charakter. Dazu kontrastieren die Gesänge der übrigen Solisten, in denen eine gewisse Tendenz zur Sprengung der vorgegebenen Tonalität festzustellen ist. "In erster Linie werden bei dieser Gelegenheit die Tonarten der Ober- und Unterdominante berührt, in vielen Fällen jedoch auch die Paralleltonart der letzteren, g-moll, die insbesondere für einige Reden Jesu charakteristisch ist." 1) Der Grund für diese Tonalitätserweiterungen dürfte darin liegen, dass Schütz dem Hörer bewusst machen will, dass ein neuer inhaltlicher Abschnitt beginnt, dass eine neue Situation eingetreten ist. Das Verlassen der F-Tonalität bekommt dadurch Signalcharakter. Für die Matthäuspassion wählt Schütz abweichend von den Vorbildern G-Dorisch/g-moll. "Er mischt beides und entfernt sich in mehr oder weniger benachbarte Tonarten, indem er die verschiedenen Klänge einerseits zum Zwecke der formalen Gliederung und Begrenzung verwendet, andererseits aber auch durch sie affektgesteigerte Partien sowohl der Erzählung wie der aktiven Handlung ausdrückt." 2)

---

1) Gerber, 100

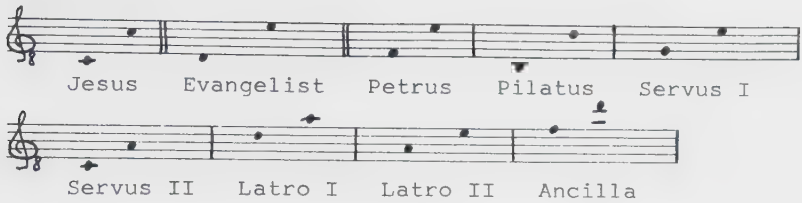
2) Gerber, 101

Durch die Dramatik der literarischen Vorlage und dadurch, dass der Evangelist an den Modulationen ebenso teilnimmt wie die andern Personen, macht die Matthäuspassion in tonartlicher Hinsicht einen viel weniger festgelegten Eindruck als die Lukaspassion.
Die Johannespassion hat Schütz in der phrygischen Tonart komponiert. Gerber meint, dass gerade in dieser Tonart der Passionsbericht des Johannes seine Entsprechung finde. Dieser ist "weit gedrungener und monotoner, die Handlung wickelt sich ohne wesentliche Kontraste und Zwischenhandlungen in einem Zuge ab. (...) In deren (phrygische Tonart) melodischer Struktur findet eine ähnliche Eintönigkeit und Einfarbigkeit von überragender Grösse ihren Ausdruck." 1) Im Gegensatz zur Matthäuspassion wird die tonale Einheit strenger gewahrt; dadurch "betont das vorherrschende Phrygisch in der Johannespassion die düstere Einfarbigkeit des Passionsberichtes." 2) Es bleibt beizufügen, dass die damalige Theorie in der phrygischen Tonart jene sah, in der die schmerzlichsten Affekte zum Ausdruck gebracht werden. Otto Brodde bemerkt dazu: "Dass Gott selber in seinem Christus um des Menschen Willen gequält, geschunden und wie ein Mörder mit Mördern zusammen hingerichtet wird, gehört zu den schmerzlichsten Erkenntnissen des Glaubens - diese Seite der Johannes-Botschaft akzentuiert Schütz." 3) Auch was die Tonlagen der einzelnen Stimmen betrifft, schafft Schütz teilweise Neues. Er lässt "das alte Prinzip der dreifachen Staffelung gleichsam schattenhaft noch durchblicken, " 4) ordnet aber den männlichen Nebenpersonen, sicher beinflusst durch die Monodie, Stimmlagen zu, die ihrem Charakter entsprechen:

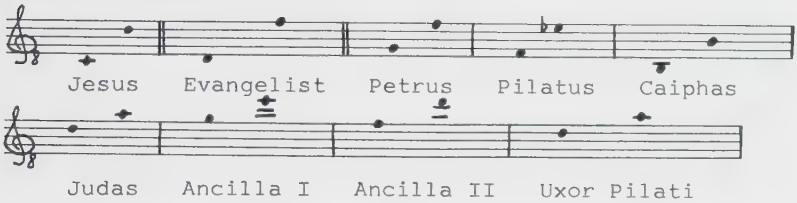
---

1) Gerber, 102
2) Gerber, 103
3) Brodde, Otto, Heinrich Schütz, Kassel 1979$^2$, 263
4) Gerber, 103

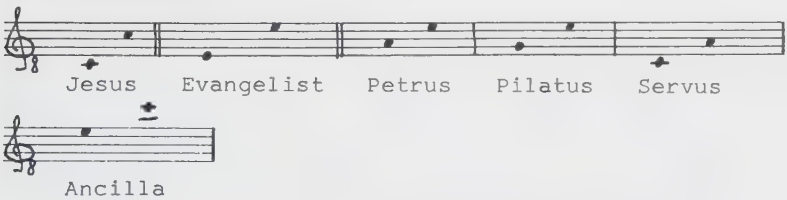
Lukaspassion:




Matthäuspassion:




Johannespassion:



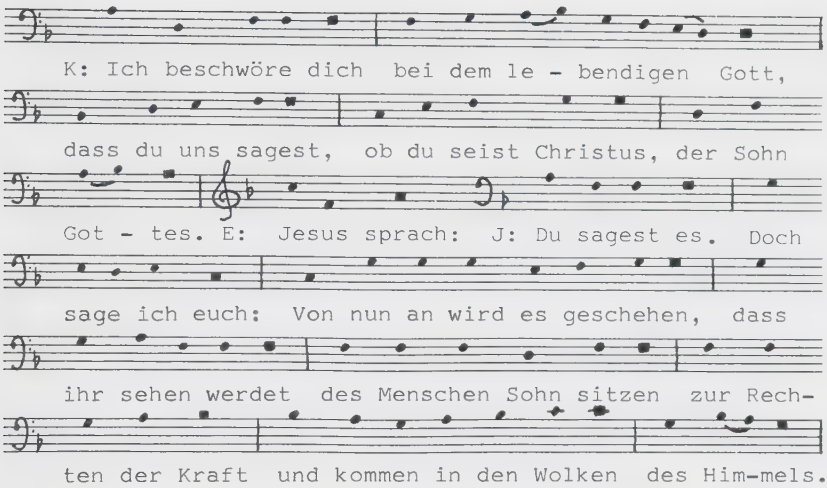

Indem der Komponist vom überlieferten System, das die drei Rezitationsebenen streng voneinander abgrenzt und in dem die "Rezitationssphären abstrakt, verstandesmässig festgesetzt sind," 1) abweicht, gelingt es ihm, die Aussage des Passionstextes deutlich nachzugestalten und plastisch werden zu lassen. Dank der verschiedenen Stimmlagen mit ihren jeweils verschiedenen Melodiefloskeln können die einzelnen Personen leicht auseinander gehalten werden, und der Text wird somit leichter verständlich.
Während in der Walter-Passion die Tonart völlig gewahrt bleibt, zeichnet sich bei Schütz eine gewisse tonartliche Bewegung ab. Normalerweise sind aber die Nahtstellen der Passionserzählung, die Doppelpunkte, auch in tonartlicher

1) Gerber, 106

Hinsicht zusammengefügt. "Der Finalton des Evangelisten (vor dem Doppelpunkt) und der Initialton der folgenden Rede gehören entweder ein und demselben Dreiklang oder aber quintverwandten Harmonien an. Es ist dabei gleichgültig, ob diese "Pfeilertöne" identisch sind oder um ein Intervall, das den Dreiklang konstituiert (Terz, Quint), auseinanderliegen. Die Anpassung ist glatt vollzogen, wenn die Einheit der Tonalität gewahrt wird." 1) Neben diesem tonal eng verwandten Bindeglied beschreibt Gerber einen weitern Doppelpunkttyp: Hier wird der Finalklang vor dem Doppelpunkt im Neubeginn nicht noch einmal aufgenommen, sondern die Entwicklung wird "durch eine unmittelbar verwandte Harmonie sofort" 2) weiter geführt. Als "prägnante Beispiele" nennt Gerber die folgenschweren Fragen des Kaiphas in der Matthäuspassion und einige Anschlusspartien in der Lukaspassion. Der Grund, weshalb Schütz die tonale Verkettung sprenge, so meint er, liege im Willen, diese Stellen bewusst vom übrigen abzuheben und die Dramatik der Situation hörbar werden zu lassen. So würde das Gesetz der Anpassung in den Reden Jesu in Gethsemane und am Kreuz in der Lukaspassion durchbrochen, "um das Besondere der folgenden Rede in einer monumentalen Form (tonartliche Isolierung) hervorzuheben." 3)
Weitere Arten der Doppelpunktgestaltung, die den Rahmen der überlieferten Passionen sprengen, bezeichnet Gerber als Wendungen, in denen "der Affekttypus der folgenden Rede antezipiert wird." 4) So kommt die Ruhe, mit der Jesus auf die aufgeregte Frage des Kaiphas antwortet, nicht erst in der schlichten und bestimmten Rezitation der Antwort zum Ausdruck. Schon in der Ueberleitung durch den Evangelisten ist die gelassene Sicherheit, mit der Jesus dem Hohepriester entgegnen wird, vorgezeichnet:

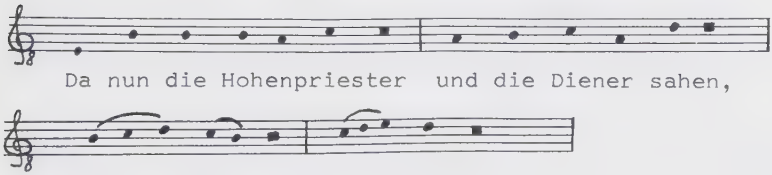
---

1) Gerber, 111
2) Gerber, 111
3) Gerber, 112
4) Gerber, 112




M 65ff 1)

Als Beispiel eines gegensätzlichen Typus kann die Ueberleitung zum Chor des ganzen Haufens 'Kreuzige ihn' bezeichnet werden. "In den beiden sequenzartig aufsteigenden dreitönigen Melismen glaubt man bereits die wild durcheinandertosenden Zurufe der fanatischen Volksmenge zu erkennen." 2) Hinzuzufügen ist, dass es sich hier um die typische Figur der Klimax, die Schütz aus dem Bereich der musikalischen Rhetorik bezieht, handelt:




J 64

Es handelt sich bei dieser Art von Doppelpunktgestaltung aber nicht um eine vordergründige Nachahmung oder Nachzeichnung der Gefühle des Sprechenden, sondern mit bescheidensten musikalischen Mitteln wird auf inhaltliche

---

1) Die Stellen sind nach der Stuttgarter Schützausgabe zitiert. Hänssler 20. 479-481 (Partiturnummern)

2) Gerber, 113

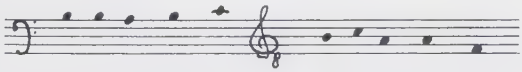
Gegebenheiten des Passionstextes hingewiesen. Die stimmungs- und gefühlsmässigen Unterschiede zwischen den sprechenden Personen, ihre verschiedenen geistigen Haltungen zum Geschehen (Kaiphas/Jesus) oder ihre zu erwartenden Reaktionen (Turba) kommen bereits im Evangelistenrezitativ zum Ausdruck. Diese Gestaltung der Doppelpunktwendung, so schreibt Gerber, "trägt erheblich dazu bei, die herrschende Situation zu verdeutlichen und lebendiger zu gestalten." 1) Die gleiche Beobachtung aus einem andern Gesichtswinkel könnte als Ausdruck der Affekte durch eine rhetorische Figur beschrieben werden.
Auch für die übrigen syntaktischen Gliederungselemente weist Gerber in den Schützschen Passionen ähnliches nach. Während es sich in der Walter-Passion bei den feststehenden Satzschlussformeln "um eine Abstraktion von der Wirklichkeit, um eine Stilisierung, Typisierung der tatsächlichen Redeform" 2) handelt, tritt bei Schütz eine Art von Melodik neben Formelhaftes, die aus der "Innendynamik des jeweiligen Vorstellungskomplexes herauswächst. (...) Die jeweilige Anwendung dieser Melodiestile erfolgt in der Regel nach Massgabe des Textes: je nachdem die Handlung in einer für Schützens Auffassung neutralen oder gesteigerten Affektzone verläuft, greift er zu einer typischen Darstellung durch Formeln oder zu einer melodischen Individualisierung durch freie Linienbildung. Immerhin lässt sich ein Vorwiegen der Formeln innerhalb der Evangelistenpartie in allen Passionen feststellen, während die übrigen Sologesänge, namentlich die Jesu, nur vereinzelt formelhafte Bestandteile verarbeiten." 3) Wenn Schütz die formelhafte Melodik sprengt, wenn er versucht, "einen individuellen Vorstellungsinhalt melodisch zu beleben," 4) so handelt es sich nicht um "ein Nachzeichnen der singulären

---

1) Gerber, 112
2) Gerber, 115
3) Gerber, 116
4) Gerber, 127

Gefühlslagen, sondern eher um eine Steigerung allgemeiner Art: bedeutungsvolle Textinhalte werden eben in einer mehr oder minder identischen Weise melodisch hervorragend gestaltet, das heisst: das melodische Individualisierungsstreben ist typischer Natur." 1) Wenn bedeutungsvolle Inhalte in identischer Weise gestaltet werden, so bleibt beizufügen, rührt dies daher, dass Schütz eben aus einem Vorrat von feststehenden Figuren schöpft.

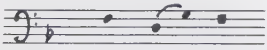
Betrachtet man die Gestaltung der Wortakzente in den Rezitativen, so hat man sich in Erinnerung zu rufen, dass die Betonung der Wörter bei Schütz durch die historische und geographische Situation bedingt ist. Wir dürfen die Akzentgestaltung, wie wir sie bei Schütz vorfinden, nicht an der heutigen, teilweise durch Wörterbücher reglementierten Betonungsweise messen. Eine Reihe von musikalischen Akzenten, die uns als regelwidrig erscheint, stellt sich als sinnvoll heraus, wenn man sie als zeitlich und (in viel kleinerem Ausmass) als landschaftlich üblich betrachtet. Als Beispiele führt Gerber die vielen zusammengesetzten Wörter an, in denen Schütz die Stammsilbe des Grundwortes betont:

überantwortet: 

überantwortet überantwortet J 47/45

Anfechtung:

Anfechtung Anfechtungen M 45/L 17

Hausherren: 

Hausherren L 7

Türhüterin:

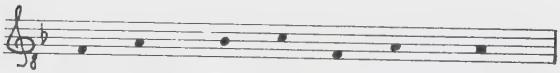
Türhüterin Türhüterin J 16

---

1) Gerber, 127

Die Anzahl der Beispiele kann um ein vielfaches vergrössert werden. So betont Schütz abweichend vom heutigen Sprachgebrauch: Oberhauptmann, Kohlfeuer, Aussätziger, Schriftgelehrter, Landpfleger, Auferstehung, Erdbeben.

Was die Gestaltung der einzelnen Wortakzente betrifft, so lassen sich verschiedene Arten, die Tonsilbe hervorzuheben, feststellen.
Am häufigsten geschieht dies dadurch, dass die Akzentsilbe mit einem höheren Ton versehen wird. Je nach Wichtigkeit der Silbe kann diese stufenweise oder in einem Sprung erreicht werden. Die melodische Linie kann dabei auf- oder absteigen:



Sie gin - gen hin und fun - dens — L 8

höherer Ton angesprungen — höherer Ton angesprungen

höherer Ton stufenweise erreicht

steigende Melodie — fallende Melodie

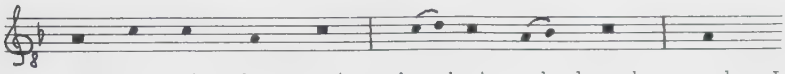
In gewissen Fällen bleibt die Höhe der Rezitationsebene gleich. Als Beispiel sei die Vertonung des Abendmahls in der Lukaspassion genannt. Während Jesus in relativ bewegter Melodik singt, treten die Worte des Evangelisten, die sich mit Ausnahme des dritten Doppelpunktes nur im Bereich des F-Dur-Dreiklangs bewegen, ganz in den Hintergrund. Trotzdem werden auch hier die Akzentsilben äusserst fein gewichtet:

Und er nahm den Kelch dan-ket und sprach — L 10

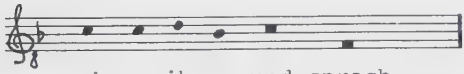
höhere Töne

Die Akzentsilben stehen mit Ausnahme der letzten, die auf dem Grundton liegt und rhythmisch hervorgehoben ist, alle

nach oder vor einem tieferen Ton. Im ersten Glied kommen dabei die wichtigen Silben (er - Kelch) auf die herausragenden und angesprungenen Töne zu liegen, während die weniger bedeutungsvolle (nahm) auf den schwächeren Akzentton vor der tiefer liegenden Note steht. Im nächsten Einschub geschieht teilweise gleiches. Zudem wird aber noch ein weiteres Akzentuierungsprinzip deutlich:



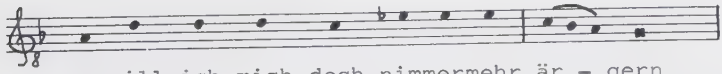
Und er nahm das Brot, dan-ket und brachs und L 12



gab es ihnen und sprach

Auf dem Wortakzent von 'danket' erscheint in diesem Fall ein Melisma. In der Matthäuspassion finden sich viele wichtige Akzentsilben, die mit einem Melisma ausgezeichnet sind. Vor allem in fallenden Melodielinien bietet sich auf diese Weise die Möglichkeit, mit einem absteigenden Melisma einen Wortakzent zu realisieren. So heisst es etwa in der Matthäuspassion:

dass man mich be-gra - ben wird M 9



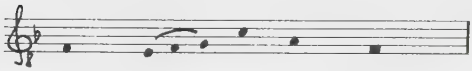
so will ich mich doch nimmermehr är - gern M 33

Aussergewöhnliches Gewicht kann einer Silbe verliehen sein, wenn sie mit einem aufsteigenden Melisma versehen ist. So erhält die Negation 'nie' im folgenden Satz eine deutliche Betonung:

dass derselbige Mensch noch nie geboren wäre M 21

Bei der Akzentgestaltung mit Melisma zeigen sich aber auch Ansätze, in denen die Musik über den von der Sprache gege-

benen Rahmen hinausgeht. In vielen dieser Fälle zeichnet die Musik nicht nur den von der Sprache bestimmten Akzentverlauf nach, sondern sie versucht mit verschiedenen Figuren der Hypotyposis-Gruppe inhaltliche Gegebenheiten nachzuzeichnen. Es überrascht nicht, wenn gerade die Verben der Bewegung mit Melismen verdeutlicht werden. Einige Beispiele aus der Matthäuspassion mögen das Gesagte illustieren:



zer - reiss in zwei Stück M 130

und wik - kelt ihn in ein rein Leinwand M 132

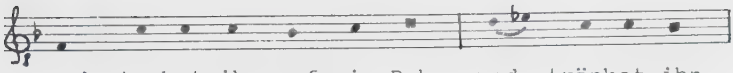
und wäl - zet einen grossen Stein M 132

Eine weitere Möglichkeit zur Hervorhebung der Akzentsilbe bezeichnet Gerber mit "Richtungswechsel". 1) Eine in die Höhe steigende melodische Linie wird dabei kurz vor ihrem Endpunkt unterbrochen. Der überraschend eintretende, tiefer liegende Ton erhält ein besonderes Gewicht und kann deshalb zum Akzentträger werden. Um den Effekt der Ueberraschung zu verstärken, setzt Schütz auf die letzte Silbe vor dem Akzent häufig ein Melisma. Dadurch wird die Melodie zwingend einem Höhepunkt zugeleitet, und die abrupt eintretende tiefer liegende Note erhält noch grösseres Gewicht:

wie hart sie dich ver - klagen M 97

mit ihm ge - kreuziget M 120

1) Gerber, 150




M 128

Im Gegensatz zu den alten Passionen, in denen nur die Interpunktionsstellen des Textes mit musikalischen Floskeln versehen wurden, versucht Schütz, die Beziehungen zwischen einzelnen Teilsätzen und Satzgliedern mit Hilfe musikalischer Mittel zu verdeutlichen. Schütz gestaltet nicht einfach freie Rezitative, deren Glieder mit frei komponierten Schlusswendungen abgeschlossen und gleichsam nebeneinander gestellt werden. Er zeichnet syntaktische und damit auch inhaltliche Zusammenfassungen, Unter-, Bei- und Ueberordnungen musikalisch nach. Gerbers Beobachtungen muss wiederum beigefügt werden, dass Schütz dies zustande bringt, indem er auf geläufige musikalisch-rhetorische Satzfiguren zurückgreift.

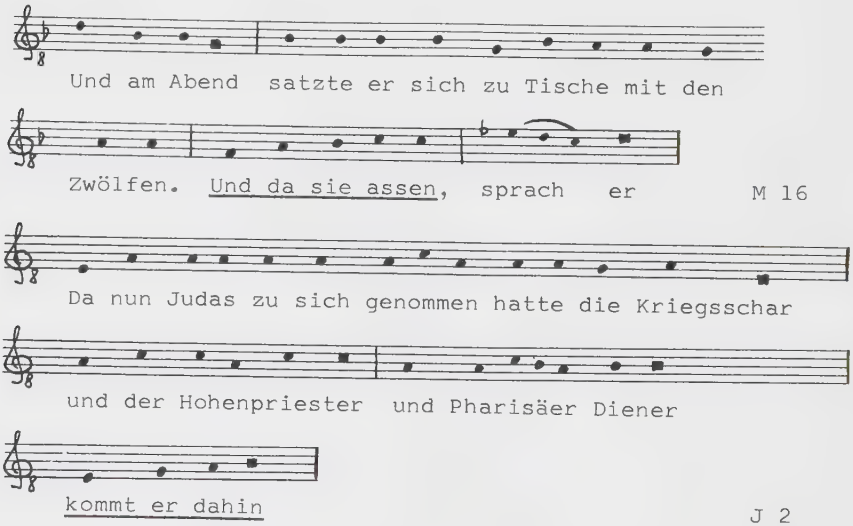
Als erstes untersucht Gerber "Satzteile, die im melodischen Komplex aufsteigend oder relativ hoch gelagert hervortreten." 1) In allen drei Passionen stellt er eine melodische Wendung, "die raketenartig schritt- oder sprungweise aufwärtsstrebt und in der Regel nach einer vorausgehenden melodischen Gleichgewichtslage in Erscheinung tritt." 2) Diese Bewegung hat Signalcharakter, sie ist "in allen Fällen einem Satzteil von konstanter Bedeutung zugeordnet. Es handelt sich dabei um das Eintreten einer neuen Handlung in der Vergangenheit, um das sog. historische Perfekt. Während die neutrale Erzählung in der Vergangenheit den Verlauf in der Regel nur unwesentlich charakterisiert, erfolgt mit dem Eintritt des historischen Perfekts (auf die Frage: was geschah dann?) eine energische Drehung nach oben. Die melodische Tendenz nach der Höhe wird demnach in eine direkte Beziehung gebracht zu einer plötzlich eintretenden inhaltlichen Wendung, die ihrerseits ein

---

1) Gerber, 154

2) Gerber, 154

neues Stadium des Geschehens anzeigt, indem sie eine weitere Tatsache dem bisherigen Tatsachenbestand hizufügt." 1) Als Beispiele führt Gerber u. a. folgende Passagen aus der Matthäuspassion bzw. Johannespassion an:




Diese einen Neubeginn markierende Wendung kann auf verschiedene Arten variiert und abgewandelt werden. So kann sie durch den charakteristischen Quintsprung nach unten eingeleitet werden. Führen Texte verschiedene, von einander unabhängige Handlungen ein, so wird jeder Neueintritt mit einer Tonbewegung nach oben eröffnet. Dadurch entsteht eine musikalische Struktur, die dem sprachlich-inhaltlichen Vorwärtsdrängen genau entspricht.
Was das Verhältnis zwischen Haupt- und Nebensätzen betrifft, kommt Gerber zu folgenden Ergebnissen: 2) Am einheitlichsten werden Finalsätze gestaltet. Der beschreibende Hauptsatz weist dabei keine melodische Richtungstendenz auf, während der Zweck, bzw. das zu erstrebende Ergebnis in einer aufwärts weisenden Linie ausgedrückt wird.

---

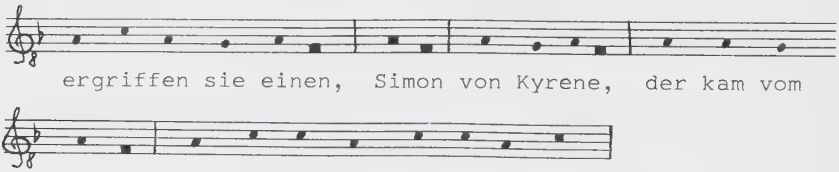
1) Gerber, 154
2) Gerber, 158ff

"Aus dem vereinzelten Fall eines Bedingungssatzes in der Johannespassion geht hervor, dass Schütz dem bedingenden Nebensatz, wie dies beim natürlichen Sprechen der Fall ist, das grössere Gewicht beilegt und demzufolge die Linie an dieser Stelle in die Höhe führt." 1)
In den Relativsätzen wird der wichtige Hauptsatz durch aufsteigende oder hoch liegende Melodik hervorgehoben, während der Relativsatz auf diesen Höhepunkt zu bzw. davon weg strebt oder in tiefern Zonen rezitiert wird.
Aufforderungs- und Ausrufesätze bewegen sich nach oben.
Wie es die rhetorische Figurenlehre fordert, werden Zitate "gleichfalls durch hochgelegene Melodik wiedergegeben." 2)
Antithesen werden auch musikalisch nachvollzogen. Häufig wird das erste Glied mit fallender oder horizontaler Melodik gestaltet, während das zweite Glied aufsteigende Tendenz hat. Der melodische Gegensatz wird in einigen Fällen durch einen tonartlichen ersetzt. Auch hier handelt es sich um typische musikalische Rhetorik.
Eine melodische Entfaltung nach der Höhe ist auch dort erkennbar, wo der Nachsatz einen Willensentschluss zum Ausdruck bringt.
Wenn Schütz über die Textvorlage hinausgeht und Wörter wiederholt, so beginnt er den Textinhalt bereits erheblich zu deuten. Musikalisch werden solche sprachlich-rhetorischen Intensivierungen nachvollzogen, indem die Wiederholungen in höhern Lagen lokalisiert und damit auch dynamisch gesteigert werden.
Im Gegensatz zu diesen sprachlichen Einheiten, die Schütz durch aufsteigende bzw. hoch liegende Melodik auszeichnet, kommt es bei Attributen, erklärenden Zwischensätzen und paraphrasierenden Zusätzen zu einer Art melodischem Stillstand. Die erreichte Tonhöhe kann dabei beibehalten werden, oder der Nachsatz kann auf einer tiefer liegenden

---

1) Gerber, 159
2) Gerber, 161

Tonstufe angefügt werden. Aus Gerbers Beispielsammlung sei eines, das der Lukaspassion entnommen ist, zitiert: 1)




L 90

Deutlich hörbar ist das Verharren im Bereiche f-a; die melodische Bewegung steht still, bis die drei Zusätze 'Simon / von Kyrene / der kam vom Felde' angefügt sind. Erst wenn das Geschehen weitergeht, erscheint eine melodische Bewegung nach oben.

Schliesslich sei darauf hingewiesen, dass Schütz neben dem analytischen Prinzip der Kontrastierung auch dasjenige der Zusammenfassung und Verkettung anwendet. Vor allem die Symmetrie in der Melodiebildung hilft ihm dabei, zusammengehörende Textglieder klammerartig zu umfassen und ihre Gesamtbedeutung deutlich werden zu lassen.

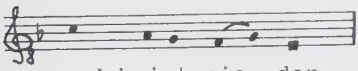
Schütz ist in seinen Passionen aber nicht nur bestrebt, die einzelnen Wörter ihrer Betonungsstruktur gemäss und die Sätze und Teilsätze in ihrer syntaktischen Ordnung nachzuzeichnen, er will den Passionsbericht sowohl als Einheit, als auch in seiner Aufgliederung mit Hilfe musikalischer Mittel lebendig werden lassen. Er versucht, "in sich einheitliche Situationen am Anfang und am Ende gegen inhaltlich, zeitlich oder örtlich kontrastierende Szenen abzuriegeln, andererseits ist er bemüht, den spezifischen Bewegungsvorgang, der eine Situation kennzeichnet, musikalisch nachzuzeichnen und zu vergegenständlichen." 2) Wie in den rhetorisch gestalteten Nebensätzen, so müsste Gerber ergänzt werden, wird auch hier ein der Figurenlehre entnommenes Prinzip der Verdeutlichung angewendet.

---

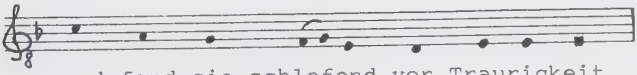
1) Gerber, 164ff

2) Gerber, 176

Einzelne Situationen und Auftritte grenzt Schütz voneinander ab, indem er sie in eine zum Vorangehenden kontrastierende Tonart setzt. Deutlich ist dieses Vorgehen in der Matthäuspassion festzustellen, während es in der traditionelleren Lukaspassion fehlt. In allen drei Passionen ist Schütz jedoch bestrebt, "einzelne Situationen, objektive Zustände und Bewegungsvorgänge von besonderer Bedeutung -wenn auch in primitiver Form- musikalisch nachzuzeichnen und in eine sicht- und greifbare Nähe zu rücken." 1) Die folgenden Beispiele können das Gesagte illustrieren:



und kniet nie- der L 36



und fand sie schlafend vor Traurigkeit L 38

Im ersten Beispiel stimmen der Verlauf der Melodie und die durch das Verb ausgedrückte Bewegungsrichtung überein. Die extreme Tieflage soll im zweiten Beispiel die trostlose Gefühlslage musikalisch verlebendigen. Neben Begriffen "wie 'schlafen', 'niederfallen', 'fliehen', 'Schwert ausziehen', 'geisseln', 'krähen' u. a. ... sind es in der Hauptsache grössere Szenenausschnitte, die durch die Art ihrer musikalischen Behandlung zu wirklichem Leben erstehen und teilweise sogar auf die Eigenart der handelnden Personen Schlaglichter werfen, ihr Temperament und ihre Gesinnung näher bestimmen, " 2) schreibt Gerber. Diese Feststellungen sind allerdings insofern zu modifizieren, als es sich nicht um eine Individualisierung der Charaktere, sondern um den Ausdrück der Affekte mit den Mitteln der musikalischen Rhetorik handelt.
Schütz bemüht sich schliesslich, neben Situations- und Bewegungsgestaltung auch die einzelnen Charaktere musika-

---

1) Gerber, 178
2) Gerber, 182

lisch zu durchdringen. Ihr Denken, ihr Fühlen, Sprechen und Handeln findet in der Melodiebildung eine Entsprechung. Die Personen sind aber nicht ein für allemal festgelegte Gestalten. So wie die literarischen Vorlagen verschieden geartete Typen zeigen, so weichen auch die von Schütz musikalisch realisierten Charaktere in den einzelnen Passionen voneinander ab. In der Matthäuspassion ist Jesus durch "eine unerschütterliche Ruhe und Gefasstheit" 1) ausgezeichnet. Er überwindet "gegensätzliche, widerstreitende Gemütsbewegungen im festen Glauben an die Notwendigkeit seines Opfertodes." 2) In der Oelbergszene der Lukaspassion deuten die "eruptiven Melodiegebilde" 3) darauf hin, dass dieser Jesus einen bittern Todeskampf erlebt. Der blutschwitzende Christus steht dem Tode in gleicher Verzweiflung und Angst gegenüber wie irgend ein Mensch. Im Johannesevangelium wird Jesus als Herrscher, als König der Wahrheit geschildert. "Ihn wandelt keine menschliche Regung an bei dem Gedanken an den nahen Tod, er ist vom Bewusstsein erfüllt, dass er seinen Lauf vollenden muss, um wieder zu seinem Vater zurückzukehren, wo er von Anbeginn der Welt war, denn: 'ehe Abraham ward, bin ich' (Joh. 8, 58). In diesem Lichte sieht ihn Schütz." 4)
Was hier für die Person Jesu gesagt wird, das gilt, wie Gerber zeigt, auch für die andern Charaktere der Passionsvertonungen. 5)
Auch innerhalb der einzelnen Passionen können sich die Personen auf verschiedene Art und Weise verhalten und entwickeln. Es geht Schütz dabei ja nicht um die Darstellung der Entwicklung eines Individuums, sondern um den Ausdruck der situationsbedingten Affekte.

---

1) Gerber, 186
2) Gerber, 186f
3) Gerber, 189
4) Gerber, 192
5) Gerber, 194-215

C Moderne Uebertragungen

## I Vorkonziliare Neugregorianik

Schon in der Litugie der vorreformatorischen Kirche hat es bedeutende Ansätze zu volkssprachlichem Singen gegeben. 1) Ein massiver Einbruch des deutschen Liedes in die katholische Liturgie ist im 18. und 19. Jahrhundert festzustellen: "Der vorgeschriebene lateinische Gregorianische Choral, der im Hochamte bereits im 18. Jahrhundert in verschiedenen Diözesen abgeschafft worden war, kam bald allgemein in Wegfall, und an seine Stelle trat das deutsche Kirchenlied, das vom Volke anstatt der lateinischen Gesänge des Chores gesungen wurde. Das Hochamt bekam daher folgende Gestalt: Alles, was der Priester früher lateinisch gesungen hatte, das wurde auch fortan lateinisch gesungen. Die Responsorien 'Et cum spiritu tuo', bei der Präfation, beim 'Pater noster', zum 'Ite missa est' sang das Volk lateinisch, alles andere aber deutsch." 2) Diese uneinheitliche Liturgie wurde bald als mangelhaft erkannt, und der Ruf nach einer einheitlichen deutschen Liturgie wurde immer lauter. 3) Im Jahre 1810 erschien ein "Erstes deutsches kritisches Messbuch" von Vitus Anton Winter. Als eine Art Höhepunkt dieser Bewegung können Werke und Wirken des Konstanzer Generalvikars Ignaz Heinrich von Wessenberg bezeichnet werden. 4)

"Alle diese Versuche, die deutsche Sprache an die Stelle der offiziellen lateinischen zu setzen, blieben aber ohne grösseren Erfolg, weil sie in Rom nicht gebilligt oder unterstützt wurden. Dagegen fand der deutsche Volksgesang im lateinischen Hochamte fast überall Eingang, entweder auf

---

1) Harnoncourt, Philipp, Gesamtkirchliche Liturgie, 1975

2) Bäumker, Wilhelm, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, Freiburg im Breisgau, Band 4, 1911, 13f

3) Pracher, Beda, Entwurf eines neuen Rituals von einer Gesellschaft katholischer Geistlicher im Bisthum Konstanz (anonym)

4) Wessenberg, Ignaz Heinrich Karl, Ritual nach dem Geiste und den Anordnungen der katholischen Kirche, Stuttgart und Tübingen 1833

Befehl oder mit stillschweigendem Einverständnis der Bischöfe. Auch bei der Vesper und Complet, bei der Spendung der Sakramente, beim Begräbnis, bei der Absolutio ad tumbam, beim Asperges me und Vidi aquam kam die deutsche Sprache in Anwendung. Bei der Vesper und Complet sang das Volk die deutschen Psalmen und Antiphonen nach den Kirchentönen." 1)
Die Gründung des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins von 1867 brachte eine Rück- und Neubesinnung. Die Liturgie wurde im "Geiste und nach den Vorschriften der Kirche" 2) reformiert. Doch verstummten die Forderungen nach einer volkssprachlichen Liturgie nie ganz. Die Kirche duldete wohl eine Reihe von Ausnahmen, gestattete aber die Volkssprache nie als "lingua liturgica".
So wird noch in der Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" vom 25. Dezember 1955 gesagt, dass der Choralgesang das Grundelement kirchlichen Gesanges seit altersher sei: "Unser Vorgänger verehrten Andenkens, der hl. Gregor der Grosse, hat, wie berichtet wird, alles von den Vorfahren Ueberlieferte eifrig gesammelt und weise gesichtet, und er hat durch zweckmässige Gesetze und Richtlinien die unversehrte Reinheit des kirchlichen Gesangs geschützt." 3)
Diese Art von Gesang nennt die Enzyklika "einfach und rein, aber in seiner Art äusserst vollkommen." 4)
Nachdem sich die Schrift mit Mehrstimmigkeit und Instrumentalmusik im Gottesdienst auseinandergesetzt hat, bezieht sie Stellung zum liturgischen Volksgesang in der Muttersprache: "Damit solche religiöse Lieder dem christlichen Volk geistliche Frucht und Nutzen bringen, müssen sie sich der katholischen Glaubenslehre vollständig anpassen, sie richtig darstellen und erläutern, sich einer

1) Bäumker, 4, 15
2) Bäumker, 4, 15
3) Liturgisches Jahrbuch 6 (1956), 95 (offizieller Text ebd.)
4) Liturgisches Jahrbuch 6, 96

klaren Sprache und einfachen Melodie bedienen, sich vom schwülstigen und leeren Strom der Worte frei halten und endlich, wenn auch kurz und leicht, doch religiöse Würde und religiösen Ernst verraten." 1) Im Anschluss an die Beschreibung der Bedingungen, die volkssprachliche Gesänge zu erfüllen haben, definiert die Enzyklika den Ort, an welchem Volksgesang angebracht ist. In der Volkssprache, so stellt die Schrift dar, kann die Liturgie nicht vollzogen werden. "Wenn sie darum (...) zwar beim feierlich gesungenen Hochamt ohne besondere Erlaubnis des Heiligen Stuhles nicht verwendet werden dürfen, so können sie bei der nicht feierlichen Messe erstaunlich gut mithelfen, dass die Christgläubigen dem heiligen Opfer nicht nur wie stumme und fast untätige Zuschauer beiwohnen, sondern die heilige Handlung mit Herz und Mund begleitend ihre Andacht mit den Gebeten des Priesters vereinen, wenn jene Gesänge nur den einzelnen Teilen des Opfers richtig angepasst sind, wie Wir es mit grosser Freude in vielen Gebieten der katholischen Welt bereits gehandhabt wissen.
In dem nicht streng liturgischen Gottesdienst können solche religiösen Gesänge, vorausgesetzt, dass ihnen die oben erwähnten Eigenschaften zukommen, hervorragend dazu beitragen, das christliche Volk für das Religiöse zu gewinnen, es darin zu bilden und endlich mit heiliger Freude zu erfüllen; und dies innerhalb und ausserhalb der Kirche, zumal bei religiösen Prozessionen und Wallfahrten zu Heiligtümern, gleichwie für die religiösen nationalen wie internationalen Tagungen. Von besonderem Nutzen aber können sie sein, wenn es sich um Unterricht von Jungen und Mädchen im katholischen Glauben handelt, oder um die Versammlungen frommer Vereinigungen, wie die Erfahrung so oft handgreiflich zeigt." 2)
Aus diesen Sätzen geht deutlich hervor, dass die Volkssprache zum Vollzug der Liturgie abgelehnt und deshalb aus

1) Liturgisches Jahrbuch, 6, 108f
2) Liturgisches Jahrbuch, 6, 109

dem Bereich des Sakramentalen verwiesen wird. Als Begleitung zur Eucharistiefeier ist sie wohl zugelassen, sie kann aber nicht Trägerin der liturgischen Handlung sein.

In seiner Ansprache am ersten Internationalen Pastoralliturgischen Kongress in Assisi (22. Sept. 1956), an dem, wie Ferdinand Kolbe feststellt, "kein Referat die Muttersprache gefordert hat, sondern Ueberlegungen und Wünsche nach teilweisem Gebrauch der Volkssprache innerhalb einer im übrigen lateinischen Liturgie ausgesprochen worden sind", 1) hat Pius XII noch einmal deutlich die Position der Kirche definiert: "Es ist jedoch keineswegs überflüssig, noch einmal daran zu erinnern, dass die Kirche schwerwiegende Gründe hat, innerhalb des lateinischen Ritus für den zelebrierenden Priester die unbedingte Verpflichtung fest aufrechtzuerhalten, die lateinische Sprache zu benützen, dass ebenso, wenn der Gregorianische Gesang das Heilige Opfer begleitet, dieses in der Sprache der Kirche geschehe." 2)
Die gleichen Grundsätze werden (auch wenn Ausnahmen genannt werden) in der Instructio de Musica Sacra et Sacra Liturgia vom 3. Sept. 1958 genannt: "Lingua actionum liturgicarum est latina, nisi ..."; "In actionibus liturgicis in cantu celebratis, nullus textus liturgicus, in linguam vulgarem verbotenus conversus, cani licet, salvis concessionibus particularibus."; "In Missis in cantu non solum a sacerdote et ministris, sed etiam a schola aut fidelibus unice lingua latina est adhibenda." 3)
Wieder wird der Volkssprache ein Platz in der nicht sakramentalen Liturgie zugewiesen. 4) Hier kann das Volk in seiner Sprache singen und beten.

---

1) Liturgisches Jahrbuch, 8 (1958), 46
2) Liturgisches Jahrbuch, 6, 246
3) Liturgisches Jahrbuch, 9 (1959), 103
4) Liturgisches Jahrbuch, 9, 104f

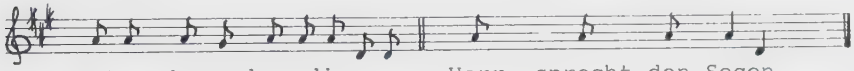
Für die Musik hat diese strikte Scheidung Konsequenzen. Eine Uebertragung der Messgesänge, insbesondere des Propriums, der Orationen, Lektionen und der Präfation ist weder erwünscht noch gestattet. Die Messe kann und darf nur lateinisch gefeiert werden. Neben freien lateinischen Ordinariums- und Propriumsvertonungen sind allenfalls paraphrasierende deutsche Gesänge, die das Opfergeschehen begleiten, zu erwarten.
Ein weites Feld für Uebersetzungs- und Uebertragungsversuche bietet sich hingegen in der Gestaltung der nicht sakramentalen Liturgie, an der neben den Klerikern auch das Volk teilnehmen kann und soll. Besonders im Stundengebet (in der Vesper und in der Komplet) stehen Möglichkeiten zu volkssprachlicher musikalischer Tätigkeit offen. Meistens werden dabei die gregorianischen Melodien wörtlich übernommen und mit einer deutschen Uebersetzung versehen. Auch wenn das Lexikon für Theologie und Kirche kurz und deutlich feststellt: "Jede Einschränkung der lat. Choralliturgie beeinträchtigt die Feierlichkeit, die weder durch rationales Erfassen des Textes noch durch andere äussere Effekte ebenbürtig ersetzt werden kann", 1) hat es auch in neuerer Zeit nicht an Versuchen gefehlt, die von der Kirche als vollkommen bezeichneten gregorianischen Weisen in der Volkssprache zum Erklingen zu bringen. Der Choralgesang bot ja eine reiche Fülle einfacher und trotzdem würdiger Melodien in Rezitation und Psalmodie, die in geglückter Verbindung mit deutschem Text den kirchlichen Vorstellungen genau entsprechen mussten.

Als Beispiel, wie eine solche Praxis ausgesehen hat, sei die Komplet, wie sie sich im Orgelbuch zum Gesangbuch des Bistums Basel aus dem Jahr 1941/42 2) bietet, vorgestellt: Die Komplet wird mit einer Reihe von Wechselgesängen eröffnet. Darauf folgt eine kurze Schriftlesung. Wenn sich

---

1) Lexikon für Theologie und Kirche, Band IV, $1960^2$, 1204
2) Orgelbuch zum Laudate, Solothurn 1941/42, 117ff

die Länge und die Akzentanordnung der Kadenzen in beiden Sprachen ungefähr entsprechen, so stehen die Texte übereinander. In den wenigen übrigen Fällen sind sie nebeneinander gestellt:

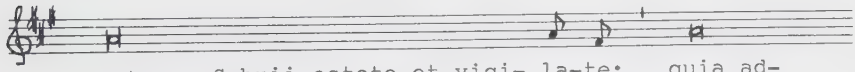


Jube, domne benedicere. Herr, sprecht den Segen.

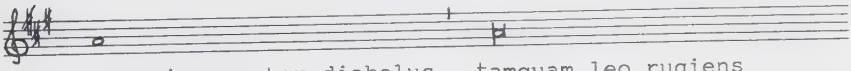
Noctem quietam et fi- nem per- fec-tum
Eine ruhige Nacht und ein glückli- ches En- de

concedat nobis Dominus om- ni- po- tens. Amen.
verleihe uns Gott der All- mäch-ti- ge. Amen.

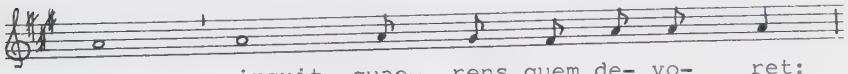
Kurze Schriftlesung (1. Petr. 5. 8-9)



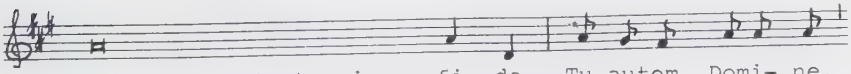
Fratres: Sobrii estote et vigi- la-te: quia ad-
Brüder, seid nüchtern und wa-chet, denn eu-



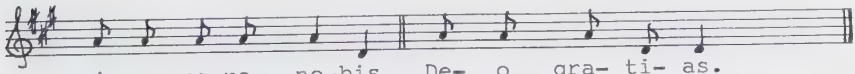
versarius vester diabolus tamquam leo rugiens
er Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllen-



circuit, quae- rens quem de- vo- ret:
der Löwe, und sucht, wen er ver-schlin-ge.

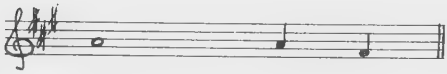


Cui restite fortes in fi- de. Tu autem Domi- ne,
Widersteht ihm tapfer im Glauben. Du a-ber, guter Herr,



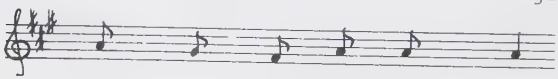
mi-se- re-re no-bis. De- o gra- ti- as.
er-bar-me Dich un-ser. Gott sei Dank ge- sagt.

Adjutorium nostrum in nomine Do-mi- ni. Qui fecit
Im Namen Gottes ist un-ser Heil. Der Himmel



caelum et ter- ram.
und Erde ge- schaf-fen.

Dieser kurze Abschnitt zeigt das Vorgehen der Bearbeiter, was die Rezitation betrifft, schon recht deutlich. Die wichtigste Regel der Adaption scheint darin zu bestehen, das vorgegebene musikalische Material möglichst unangetastet zu lassen. Einzig von der im Choralgesang selbst gegebenen Möglichkeit, bei daktylisch endenden Wörtern einen zusätzlichen Ton einzuschieben, wird Gebrauch gemacht: Im lateinischen 'benedicere' folgen auf die letzte Akzentsilbe zwei unbetonte Silben. Der Zusatzton wird also eingeschaltet. Das trochäische deutsche Wort 'Segen' ist auf diese Zusatznote nicht angewiesen. Es wird deshalb wie ein entsprechendes lateinisches Wort behandelt. 1)
Neben den Abweichungen, die durch die im Deutschen entsprechend angewendete Kadenzregel bedingt sind, bleiben die beiden Fassungen in ihrer musikalischen Gestalt identisch. Sowohl die lateinische als auch die deutsche Version tragen als einziges dem Kadenzakzent Rechnung. Alle übrigen Silben werden als gleichwertig behandelt. Dies gilt auch für die der Doppelpunktkadenz vorangehenden Silben. Dem lateinischen 'quaerens quem devoret' entspricht das deutsche 'sucht, wen er verschlinge':



quae- rens quem de- vo- ret
sucht, wen er ver- schlin- ge

1) Die rhythmische Gestalt berührt das Problem der Uebertragung nicht. Parallelstellen (fide-Glauben) zeigen, dass es sich um eine ausschliesslich musikalische Frage handelt.

Die Bearbeiter sind offenbar nur darauf bedacht, die Akzentsilbe des letzten deutschen Wortes auf den Ton, auf dem der letzte Akzent des lateinischen Textes liegt, zu setzen. Die übrigen Silben werden ungeachtet ihrer Schwere den Tönen zugeordnet. Gerade die Betrachtung der abschliessenden Textpassage aber zeigt deutlich, dass neben der Anwendung der gregorianischen Regeln noch ein anderes Bearbeitungsprinzip spielt. Setzt man die Kadenztexte nebeneinander, so ergibt sich folgendes Bild:

verschlinge - devoret
im Glauben - in fide
Du aber, guter Herr - Tu autem Domine
erbarme Dich unser - miserere nobis

Die Verfasser der deutschen Versionen bemühen sich offensichlich, den lateinischen Akzentverlauf in den Kadenzsilben nachzuzeichnen. Diese Beobachtung wird bestätigt, wenn man die Texte der formelhaften Wechselgesänge, wie sie in der vorliegenden, zu singenden Version gebraucht werden, mit den im "Laudate" üblicherweise vorkommenden vergleicht. 'Deo gratias' wird in der Regel mit 'Dank sei Gott' 1) übersetzt; hier erscheint 'Gott sei Dank gesagt'. Für 'Adjutorium nostrum in nomine Domini' - 'Qui fecit caelum et terram' steht normalerweise 'Unsere Hilfe ist im Namen des Herrn' - 'Der Himmel und Erde erschaffen hat'. 2) In der Komplet werden die Sätze neu 'Im Namen Gottes ist unser Heil' - 'Der Himmel und Erde geschaffen' übersetzt, um den lateinischen Sprachduktus in den Kadenzen nachzeichnen zu können. Durch diese textliche Anpassung müssen einerseits die vorhandenen Melodiegerüste nicht angetastet werden, andererseits können schwierige Adaptionen gregorianischer Kadenzierungsregeln umgangen oder vermieden werden. Das Bearbeitungsprinzip kann demnach folgendermassen zusammengefasst werden: Die Melodie ist sakrosankt, sie darf nicht angetastet werden, während der neu zu schaffende Text der musikalischen Struktur entsprechend

---

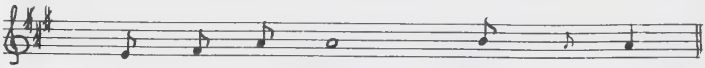
1) Laudate, Gesang- und Gebetbuch für das Bistum Basel, Solothurn 1952, 232

2) Laudate, 209

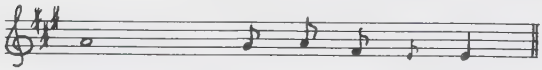
zu gestalten ist.

In den Wechselgesängen, die dem 'Pater noster' - 'Confiteor/Misereatur/Indulgentiam' folgen, wird das Prinzip der Unterlegung eines vorgeformten Textes weiterhin angewendet.

Nach diesen Gesängen folgen die Psalmen 4, 90 und 133. Als Beispiel sei der kürzeste, der genau gleich wie die beiden andern gestaltet ist, besprochen:

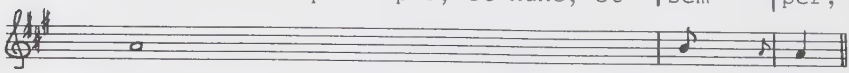


1. Ec- ce nunc benedicite Do- mi- num
1. Wohl an, den Herrn nun prei- set



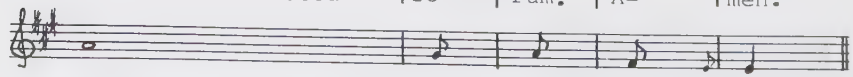
omnes ser-vi Do- mi- ni.
ihr Diener Got-tes al- le.

| | | |
|---|---|---|
| 2. Qui statis in domo | Do- mi- | ni. |
| 3. In noctibus extollite manus vestras in | sanc- | ta, |
| 4. Benedicat te Dominus ex Si- | on, | |
| 5. Gloria Patri, et | Fi- li- | o, |
| 6. Sicut erat in principio, et nunc, et | sem- | per, |



| | | |
|---|---|---|
| 2. Die ihr im Hause Gottes | wei- | let, |
| 3. Erhebet eure Hände in der Nacht zum Heilig- | tu- | me, |
| 4. Es segne dich der Herr aus | Si- | on: |
| 5. Ehre sei dem Vater, und dem | Soh- | ne, |
| 6. Wie es war im Anfang, so auch jetzt und | al- le- | zeit, |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| in atriis domus | De- | i | no- | stri. |
| et benedi- | ci- | te | Do- mi- | num. |
| qui fecit coe- | lum | et | ter- | ram. |
| et Spiri- | tu- | i | Sanc- | to. |
| et in saecula saecu- | lo- | rum. | A- | men. |



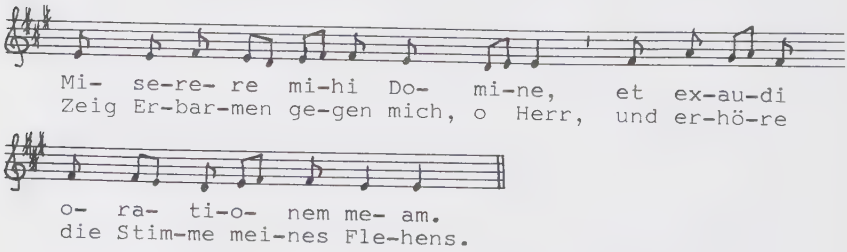
| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| in unseres Gottes | Tem- | pel- | hal- | len. |
| und Gott, dem | Herrn | lob- | sin- | get. |
| der Schöpfer Himmels | und | der | Er- | de. |
| und dem Hei- | li- | gen | Gei- | ste. |
| und in E- | wig- | keit. | A- | men. |

Wie das lateinische Initium, so nimmt auch das deutsche keine Rücksicht auf die Schwere der einzelnen Silben. In der deutschen Version führt dies zu einer ungerechtfertigten Betonung auf dem Artikel 'den'. Der erste Tenorton bekommt durch seine hervorragende Stellung besonderes Gewicht. Auf ihn müsste in der deutschen Version unbedingt eine Silbe mit grösserem Gewicht zu liegen kommen.
Die auf den Tenorton zu singenden Silben werden wie in der lateinischen Vorlage als gleichwertig behandelt und dadurch ihrer individuellen Schwere beraubt. Die deutschen Mittelkadenzen sind analog zu den lateinischen gestaltet. Der letzte Akzentton liegt auf h, weitere unbetonte Silben wieder auf a. Als einzige Ausnahme kann man Vers 4 bezeichnen. In der lateinischen Fassung steht über dem hebräischen Wort Sion die gebrochene Kadenz. In der deutschen Version wird Sion wie ein zweisilbiges deutsches Wort mit Erstbetonung behandelt. In den Schlusskadenzen wird in beiden Sprachen der letzte Wortakzent musikalisch gestaltet. Auf die melodisch sich abhebenden Vorbereitungsnoten fallen verschieden schwere Silben. Dabei ist nicht von der Hand zu weisen, dass auch diese Vorbereitungsphase in musikalischer Hinsicht akzentmässig gestaffelt ist. Da im Lateinischen die einzelnen Silben in ihrer Schwere und Intensität viel näher beieinander liegen, entsprechen sich musikalischer und sprachlicher Ablauf. Es widerspricht weder der Sprachgestalt noch dem Sinnzusammenhang, wenn z. B. im 4. Vers die verschiedene grammatische Informationen beinhaltende Endsilbe von 'coe-lum' etwas hervorgehoben wird. Dasselbe gilt für die letzte Silbe von 'saeculorum' im 6. Vers.
In der deutschen Version entsprechen sich Wort und Ton nicht durchwegs. Während sich im 3. Vers ('Herrn lobsinget') Sprache und Musik ziemlich gut decken, stören vor allem die melodisch ausgezeichneten Endsilben in Vers 5 und 6 ('Heiligen'/'Ewigkeit'). Hier fallen melodisch bedeutungsvolle Töne auf schwerelose End- und Mittelsilben.

Eine Hervorhebung dieser Silben ist weder durch die Akzentstruktur noch vom Sinnzusammenhang her zu rechtfertigen.

Zusammenfassend kann man von dieser Art Psalmodie folgendes sagen: Die letzten zwei bzw. drei Silben, die die Kadenzen bilden, werden entsprechend der deutschen Akzentanordnung gestaltet.
Der grösste Teil des Textes (die Tenores) wird nicht wider die Sprache vertont, die Realisierung nimmt aber auch keine Notiz von der Wortgestalt und der inhaltlichen Aussage. In einem gewissen Umfang (Initium und Kadenzvorbereitung) gehen musikalische und sprachliche Akzentlage auseinander, so dass es zu Tonbeugungen und falschen Wortbetonungen kommt.

Auf die Psalmen folgt die ganze Antiphon 'Miserere' bzw. das Alleluia.
Die Antiphon 'Miserere' ist ein Beispiel für eine völlig willkürliche Textunterlegung. Mit Ausnahme des letzten Wortakzentes scheinen die Silben wahllos unter die Töne gesetzt zu sein. Nur der sprachliche Ablauf der Vorlage, nicht aber die musikalische Linie findet in der Eindeutschung eine Entsprechung:



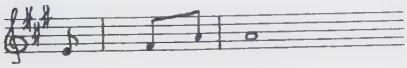

Hier scheint dem Prinzip, eine Uebersetzung, in der die Akzentsilben denen der Vorlage entsprechen, herzustellen und diese dann der Musik zu unterlegen, eine Grenze gesetzt zu sein. In lateinischen Versen müssen sich der Akzentverlauf und das Metrum nicht decken. Ebenso können im lateinischen Gesang melodische Höhepunkte und Wortakzente auseinandergehen. In neuerer deutscher Dichtung ist ein

Auseinanderklaffen von Versfuss und betonter Silbe undenkbar. Ebenso haben sich in vertonter deutscher Sprache Wortakzent und musikalischer Akzent zu entsprechen.

Im Gegensatz zur Antiphon hält sich im folgenden Hymnus 'Te lucis ante terminum' der deutsche Text genau an die vorgegebene Melodie. Hier handelt es sich allerdings schon bei der literarischen Vorlage um eine Dichtung, deren Ordnungsprinzip ein metrisches ist. Die Melodie ist für dieses Gedicht geschaffen worden. Da sie auf verschiedene Strophen gesungen wird, muss sie bis zu einem gewissen Grad ein Eigenleben führen können, und sie muss eine gewisse vom Text unabhängige Faktur aufweisen. Wenn es den Uebersetzern gelingt, den lautlichen Sachverhalt der Vorlage, nämlich den metrischen Ablauf und die Silbenanordnung, nachzuvollziehen, dann muss das Ergebnis zwangsläufig ein sinnvolles sein.

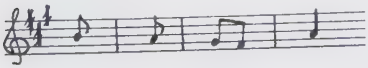
Für den folgenden Wechselgesang 'In manus tuas Domine' und die Antiphon 'Salva nos' gilt das gleiche wie für das oben besprochene 'Miserere'.

Zwischen diesen Gesängen erklingt der Lobgesang des Simeon. Er entspricht in seiner Struktur den Psalmen, bringt jedoch bei jedem Vers das Initium und weist eine zweiakzentige Mediante auf. Die für die Psalmen gemachten Feststellungen werden bestätigt. So stehen auf dem Initium etwa 'O Herr' und 'Ehre' nebeneinander:



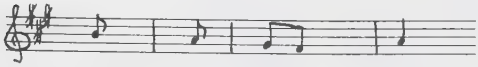
O Herr, nun
Eh- re sei

In der Mittelkadenz wird der letzte Akzent richtig gesetzt, während der vorletzte Akzentton auch mit unbetonten oder mindestens schwach betonten Einsilblern versehen wird:



zu er- leuch- ten
und dem Soh- ne

Neben diesen Mängeln in der Adaptierung des Taxtes sei schliesslich noch auf die melodische Linie der Kadenzen, die auf dem Tenorton bzw. mit einer fallenden Sekunde schliessen, hingewiesen. Mit einer Ausnahme enden die Halbverse mit zweisilbigen Wörtern. Im Deutschen tragen diese das Hauptgewicht auf der ersten Silbe. Der melodische Verlauf verkehrt diesen Sachverhalt aber ins Gegenteil:



dei- nen Die- ner
durf- ten schau- en
-ste- hen lies- sest
er- leuch- ten
dem Soh- ne
und al- le- zeit

schei- den
Hei- les
Is- ra- el
Gei- ste
A- men

Die Komplet wird mit einer Marianischen Antiphon abgeschlossen. Andere als die beschriebenen Uebertragungsprinzipien sind nicht zu erkennen.

## II Die Akzentfrage

Im Verlaufe der bisherigen Untersuchung sind schon einige Male Fragen nach Akzent, Betonungsstruktur und Metrum des Lateinischen und des Deutschen gestreift worden. Es ist dabei deutlich geworden, dass sich gregorianische Melodien nicht in gleichem Masse an den Wortakzenten orientieren wie etwa die Rezitative der Schützschen Passionen.
Bevor wir im letzten Kapitel zeitgenössische Versuche einer deutschen Rezitation und Psalmodie betrachten, sollen deshalb die sprachlichen Grundgegebenheiten der beiden Sprachen zusammengefasst werden. Die Erkenntnisse der Metrik sollen die Mittel sein, mit deren Hilfe wir entscheiden, ob diese Versuche als der Sprache entsprechend bezeichnet werden können.

Lateinische Dichtungen aus der Entstehungszeit des gregorianischen Chorals unterscheiden sich in verschiedener Hinsicht von deutscher Poesie. Auf der einen Seite schaffen die Dichter Werke, die sich an den Vorbildern der klassischen Autoren orientieren. Ordnungsprinzip dieser metrischen Dichtung ist der Unterschied zwischen langer und kurzer Silbe. Beim Vortrag solcher quantitierender Verse tritt der Akzent des Einzelwortes in den Hintergrund. Das metrische Wechseln zwischen Länge und Kürze steht in einer gewissen Spannung zu den unregelmässig angeordneten Wortakzenten. Diese ordnen sich klar unter das Metrum.
Neben dieser Art von Dichtung werden aber auch Werke geschrieben, deren metrisches Ordnungsprinzip die Abfolge der Wortakzente ist. In den Sequenzen und Hymnen ist das regelmässige Auf und Ab von betonten und unbetonten Silben Grundlage der Versgestaltung. Diese akzentuierende Dichtung steht im Mittelalter gleichberechtigt neben der wiedergewonnenen metrischen Dichtung. 1)

---

1) Klopsch, Paul, Einführung in die mittelalterliche Verslehre, Darmstadt 1972, 33

In der liturgischen Musik des Mittelalters spielt die gebundene Sprache eine relativ bescheidene Rolle. Die lateinische Bibel, deren Texte den Grundstock des älteren gregorianischen Gesanges ausmachen, ist in Prosa geschrieben. In der klassischen Prosa ist die Anordnung von Länge und Kürze bis zu einem gewissen Grad ebenfalls als gestaltendes Element in Betracht zu ziehen. 1) Daneben wird aber auch die Reihenfolge der einzelnen Wortakzente eine bestimmende Rolle spielen. Als gesichert darf gelten, dass die Satzschlüsse ihrem grossen Bedeutungsgehalt entsprechend geformt werden. 2) Es ist zu erwarten, dass einmal das quantitierende, ein andermal das akzentuierende Element in den Vordergrund tritt oder dass die beiden vermischt werden und sich durchdringen. Wie dies im einzelnen ausgesehen hat, ist für eine musikalische Realisierung von kleiner Bedeutung. Für uns ist es wichtig zu sehen, dass es in der lateinischen Sprache ein Gestaltungsprinzip gibt, dem sich der Wortakzent unterordnen kann. Dieser wird dadurch zu einer relativen Grösse und spielt keine dominante Rolle.

Sowohl für den Schöpfer als auch für den Rezitator lateinischer Werke (seien diese quantitierend oder akzentuierend gestaltet) ist das Wissen um Längen und Kürzen von grösster Wichtigkeit. Während in der klassischen Antike dieses Wissen um die Quantitäten der Silben offenbar eine als natürlich empfundene, angelernte Fähigkeit war, mussten die Schüler schon zur Zeit des Augustinus lernen, welche Silben als lang und welche als kurz zu betrachten seien. 3) Auch der Lateinschüler unserer Zeit hat sich die Quantitäten der einzelnen Silben einzuprägen. Er kann sich dabei von Regeln wie der folgenden leiten lassen: "Eine Silbe

---

1) Crusius, Friedrich, Römische Metrik, München 1967, 133ff

2) Drexler, Hans, Einführung in die römische Metrik, Darmstadt 1974, 142ff

3) Klopsch, 3f

ist von Natur lang, wenn sie einen langen Vokal oder Diphthong enthält und durch Konsonanz vom nächsten Vokal getrennt ist. Ist der Vokal kurz, so müssen mindestens zwei Konsonanten, der zweite jedoch nicht unbedingt in der gleichen Silbe oder dem gleichen Wort, folgen, wenn die Silbe lang sein soll. In diesem Fall ist die Silbe lang durch Satzung. (...) Kurz ist eine Silbe mit kurzem, nicht durch Konsonanz gedecktem Vokal." 1)
Erst wenn die Frage nach den Quantitäten, mit deren Feststellung sich die Disziplin der Prosodie beschäftigt, gelöst ist, können die Gesetze der Wortbetonung angewendet werden: "Jedes mehrsilbige betonte Wort hat den Hauptakzent auf der vorletzten Silbe, wenn diese lang, auf der drittletzten Silbe, wenn die vorletzte kurz ist. Zweisilbige Wörter werden auf der vorletzten Silbe betont." 2) Durch die Anwendung dieser Gesetze kommt der für uns deutsch Sprechende ungewohnte, von Silbe zu Silbe hüpfende Wortakzent zustande. Je nach Flexionsendung werden die Wörter bald auf der Stammsilbe, bald auf einer Nebensilbe betont. Im Nominativ wird 'labor' beispielsweise auf der Stammsilbe, im Genetiv auf der zweiten Silbe (laboris) betont. Noch deutlicher ist dieser springende Akzent bei den Verben sichtbar. Die Gestalt der jeweiligen Endung bestimmt die Akzentsilbe: 'oro', 'orabam', 'orabamus' etc.
Dieser durch die Quantitäten der Silben plazierte Akzent nimmt viel weniger Bedeutung für sich in Anspruch als etwa der ein- für allemal feststehende Akzent der deutschen Wörter. Im Lateinischen ist die Wortbetonung keine ausschliessliche. Daraus folgt, dass der Unterschied zwischen betonter und unbetonter Silbe nicht allzu gross sein kann. Die Quantitäten dürfen durch die Akzente nicht verwischt werden. Intensität und Dauer der einzelnen Silben dürfen nicht extrem sein. Beide müssen als wichtige Elemente der

---

1) Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin 1958, 1, 628

2) Crusius, 2f

Sprache hörbar bleiben. 1)
In der neuhochdeutschen Literatur des 16. Jahrhunderts können wir in vielen Werken einen Sprachgebrauch beobachten, der dem mittellateinischen sehr ähnlich ist. Eine Reihe von Dichtern schafft Werke nach klassischen bzw. lateinischen Vorbildern. 2) Typisch für deren Verse ist, dass das metrische Gerüst bestimmendes Element ist. Die Abfolge der einzelnen Wortakzente deckt sich nicht immer mit dem gleichmässigen Fluss des metrischen Gerüstes. Wortbetonung und Versfuss klaffen häufig auseinander.
Neben dieser Gruppe der silbenzählenden Dichter finden sich jene, die den Wortakzent als ordnendes Prinzip anerkennen. Das regelmässige Nacheinander von betonten und unbetonten Silben deckt sich bei ihnen mit dem vorgegebenen Vermass. Das silbenzählende Dichten ist auf das 16. Jahrhundert beschränkt geblieben. Dieses aus dem Lateinischen und aus den romanischen Sprachen übernommene Verfahren hat den Gegebenheiten des Deutschen nicht entsprochen und ist vom akzentuierenden Prinzip, das Tonbeugungen zu vermeiden sucht, verdrängt worden.
Im Gegensatz zum Lateinischen ist der Akzent im Deutschen ein sprachlich zentrales Element. Die einzelnen Silben sind in Stärke, Dauer, Tonhöhe und Lautform 3) genau festgelegt und unterschieden. Diese Festlegung bzw. Unterscheidung ist im Gegensatz zum Lateinischen für die Bedeutung der sprachlichen Aussage relevant. Sie sichert zusammen mit der klanglichen Differenzierung die Wortunterscheidung. 4)
Der Akzent ist im Deutschen aber nicht nur ein wichtiges Element der Bedeutungsdifferenzierung, er spielt zusammen

---

1) Schmitt, Alfred, "Musikalischer Akzent und antike Metrik", in Orbis antiquus X (1953)

2) Paul/Glier, 100ff
Kayser Wolfgang, Geschichte des deutschen Verses, Bern und München 1960

3) Paul/Glier, 11

4) Erben, Johannes, Deutsche Grammatik, Frankfurt 1968, 25f

mit der Wortstellung eine grosse Rolle beim Verständnis der Sätze. Im Lateinischen liegen die syntaktischen Signale in den Flexionsendungen. Diese sind für das Verständnis der Zusammenhänge ausschlaggebend und haben deshalb ein relativ grosses Gewicht. Durch die germanische Erstbetonung sind die Nebensilben im Deutschen zu 'e-' abgeschwächt worden oder ganz weggefallen. Während sie im Gotischen und teilweise im Althochdeutschen noch Träger grammatischer Informationen (Genus/Numerus/Kasus etc.) sein konnten, ist durch die Nivellierung und durch den Wegfall der Endsilben diese Informationskomponente nicht mehr gegeben. An die Stelle der Silben, die grammatische und syntaktische Informationen trugen, sind (neben Artikel, Umlaut und analytischer Zeitenbildung) die reglementierte Wortfolge und Akzentuierung getreten.
Für den Tonfall und den Duktus der beiden Sprachen lässt sich aus dem Vorangehenden folgendes festhalten:
Im Lateinischen sind alle Silben Informationsträger. Sie müssen deshalb mit einem gewissen Minimalgewicht versehen sein. Die Schweredifferenz zwischen betonter Akzentsilbe und unbetonter Nebensilbe ist relativ gering. Die Lage des Wortakzentes ist durch die bedeutungsdifferenzierenden Quantitäten der Nebensilben, die Träger der syntaktischen Aussagen sind, bedingt. Die Anordnung der einzelnen Wörter, und damit wichtiger Wortakzente, ist nicht von Bedeutung und aus diesem Grunde völlig frei. Hauptzüge des Sprachverlaufs sind eine grosse Ausgeglichenheit und eine gewisse Statik.
Im Deutschen unterscheiden wir zwischen Silben, die bedeutungstragend sind, und solchen, die nur wenig oder keine Informationen enthalten. In der Regel werden sie je nach Informationsgehalt gewichtet. Wortbedeutungsträgerin und damit Trägerin des Hauptakzentes ist die Stammsilbe. Nur bei gewissen (nicht mehr durchschaubaren) Zusammensetzungen hat das Prinzip der Erstbetonung den Akzent auf die erste Silbe gedrängt (<u>ant</u>worten, <u>an</u>beten etc.). Diese ist

dadurch allerdings zu einer Art Stammsilbe geworden. Auch innerhalb der einzelnen Sätze werden die Gewichte nicht beliebig, sondern mit Hilfe eines fein abgestuften Systems gesetzt. Dadurch ergibt sich der für unsere Sprache typische Tonverlauf. Zwischen bedeutungsarmen, fast nur gemurmelten Nebensilben ragen die informationsgefüllten Hauptsilben als stark artikulierte Gebilde hervor. Hauptzug des Sprachverlaufs ist das Hüpfen der Stimme von Akzent- zu Akzentsilbe.

Daraus muss geschlossen werden, dass bei der Vertonung lateinischer Texte vielfältige Resultate zu erwarten sind, während die Lautgestalt eines deutschen Textes die musikalischen Realisierungsmöglichkeiten beträchtlich einschränkt. So entspricht der lateinischen Sprache eine einfachste Rezitation ebenso vollkommen wie eine komplizierte melismatische Vertonung. Beide Stile bestätigen, dass die Einzelsilbe ein grosses Eigenleben führt und somit viel unabhängiger und selbständiger als in einem deutschen Text ist. Der Grund für das relativ gleiche Gewicht der einzelnen Silben liegt darin, dass die grammatischen Informationen nicht zwischen den Wörtern, sondern in den Silben selbst stecken. Der gregorianische Choral spiegelt genau diese Verhältnisse . Er kennt keine Hierarchie der Silben. Jede Silbe ist melodiefähig. Es entspricht ihr sowohl ein einzelner Ton als auch ein breit angelegtes Melisma.

Im Gegensatz dazu kann die Musik im Deutschen nicht bloss "Träger der Sprache" 1) sein. Da sich "Bedeutung und Erklingen, Bedeutung und Sprechen restlos decken, kann auch das musikalische Erklingen der Sprache nicht anders als auf die Bedeutung eingehen." 2)

---

1) Georgiades, Thrasybulos, Musik und Sprache, Berlin/Göttingen/Heidelberg o. J., 59

2) Georgiades, 59

## III Neue Versuche

### Vorbemerkung

Wenn wir uns im letzten Kapitel mit neuen Versuchen beschäftigen, so sei deutlich gesagt, dass wir nur die Frage der Sprachbehandlung in der Musik untersuchen. Wir wollen ausdrücklich darauf hinweisen, dass es nicht darum geht, Möglichkeiten bzw. die Unmöglichkeit liturgischer Gebrauchsmusik zu beweisen. Wir versuchen auch nicht, vorhandene Lösungen vom musikgeschichtlichen Standpunkt aus -also nach musikalischen Kriterien- zu werten. Unser Ziel ist es, einen Ueberblick über Rezitationen, Präfationen und Psalmodien zu geben und deren Beschaffenheit zu beschreiben. Wir verzichten darauf, Aussergewöhnliches oder in der gottesdienstlichen Praxis nur am Rande Vorkommendes zu zeigen.
Als Beispiel für Rezitation und Kantillation soll diejenige des deutschen Missales, die im Regelbuch 1) dargestellt ist, stehen.
Aus der grossen Fülle der Vorschläge für eine Psalmodie in deutscher Sprache wählen wir diejenige des "Gotteslobs" 2), diejenige des "Antiphonales zum Stundengebet" 3) und diejenige des "Katholischen Kirchengesangbuches der Schweiz" 4).
Als Möglichkeiten der Präfationsvertonung sollen wiederum die Versuche, die das deutsche Missale anbietet, gezeigt werden.
Damit sind längst nicht alle Vorschläge für eine deutsche Psalmodie bzw. Kantillation genannt. Die untersuchten Werke haben aber durch ihren offiziellen Charakter einen gros-

---

1) Regelbuch für die Orations- und Lektionstöne in deutscher Sprache, Freiburg 1969

2) Gotteslob, Katholisches Gebet- und Gesangbuch, Stuttgart 1975

3) Antiphonale zum Stundengebet, Freiburg/Basel/Wien, 1979

4) Kirchengesangbuch, Katholisches Gesang- und Gebetbuch, 1966

sen Benutzerkreis gefunden oder sollen ihn noch finden. Was die Gestalt der einzelnen Formen betrifft, so darf man festhalten, dass diese ein breites Spektrum gotessdienstlichen Sprechgesanges darstellen.

## 1. Die Orations- und Lektionstöne in deutscher Sprache

Die Verfasser des Regelbuches gehen davon aus, dass die Akzentverhältnisse im Deutschen nach einfachen Konstruktionsprinzipien geregelt sind. Sie unterscheiden Haupt- und Nebenakzente. Für die Nebenakzente nehmen sie eine feine Abstufung an. Den Akzenten entsprechen als Gegensätze leichte oder leichtakzentuierte Silben. Die Akzentverhältnisse werden wie folgt beschrieben: "In der deutschen Sprache hat jeder selbständige Satz bzw. Satzteil einen eigenen Hauptakzent. Dieser liegt nun bekanntlich regelmässig gegen Ende des jeweiligen Zusammenhangs; doch ist er nicht wie im Latein an eine der drei letzten Silben gebunden, wenngleich das bei der Mehrzahl der Fälle auch hier so ist. Relativ häufig findet sich der Hauptakzent noch auf der viertletzten Silbe; sein Platz an fünftletzter Stelle ist schon seltener, noch weiter vorne erheblich seltener." 1) (...) "Befindet sich der Hauptakzent sehr weit vorne im Satz, gewinnt in der Regel ein anderer Akzent gegen Schluss so viel Gewicht, dass er wie ein rechter Hauptakzent behandelt werden kann." 2)
Betonungszentren (Hauptakzente) sind also gegen den Schluss einer Phrase zu erwarten. Diese Hauptakzente können von Nebenakzenten umgeben sein. Als häufigste Varianten kommen in Frage:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1) | | | NA | HA | | |
| 2) | | NA | NA | HA | | |
| 3) | | | NA | HA | NA | |
| 4) | | NA | NA | HA | NA | |
| 5) | NA | NA | NA | HA | NA | |
| 6) | | NA | NA | HA | NA | NA |

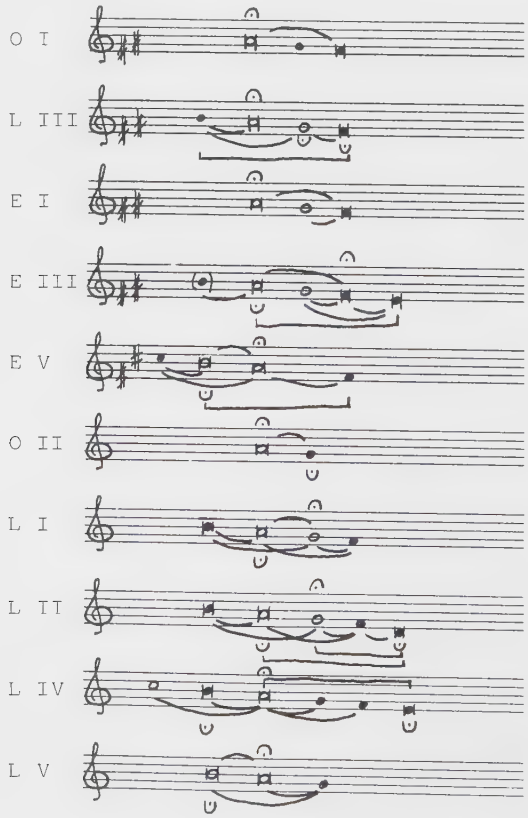
Im Text wird der Hauptakzent (HA) mit ___, der Nebenakzent mit / bezeichnet.
Das Regelbuch bringt für die Gerüste folgende Beispiele:

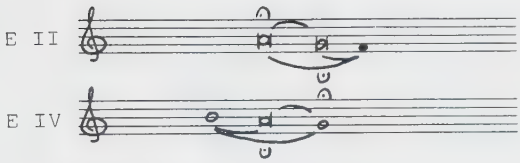
---

1) Regelbuch, 51
2) Regelbuch, 51

1) Bist du der Prophet?
2) Er entgegnete: Nein.
3) Warum glaubt ihr mir nicht?
4) über jene, die nichts haben
5) Was seid ihr so furchtsam, ihr Kleingläubigen?
6) nicht die Liebe: für nichts würde man es achten

Dem Sprachmaterial werden nun Tonmodelle zugeordnet. Eine Gesamtübersicht bringt das Regelbuch auf Seite 66 bzw. in der Beilage. Es werden zwei Hauptgruppen unterschieden. Die eine umfasst subsemitonale Töne, die andere subtonale Töne:






Die Zeichen bedeuten folgendes:

O = Orationston

L = Lesungston

E = Evangelienton

= Kernintervall (wichtigstes Intervall des Modells)

= sonstige wichtige Sekund- und Terzintervalle

= sonstige wichtige Quart- und Quintintervalle

= Rezitationston 1. Ordnung, in jedem Satz auftretend

= Rezitationston 2. Ordnung, nur in einzelnen Formeln auftretend

= wiederholungsfähiger Formelton (Formelton 1. Ordnung)

= nicht wiederholungsfähiger Formelton (Formelton 2. Ordnung)

= Finalis (Abschlusston der Kantillation)

= sonstige Formel-Schlusstöne

Als Beispiele für deutsche Lesungen betrachten wir die Lektionstöne I und IV. Für die übrigen Töne bleiben die Sprach-Tonverhältnisse im wesentlichen gleich. Im Anschluss an die Besprechung dieser beiden Töne werden wir versuchen, einige allgemein gültige Elemente des im Regelbuch Dargestellten zu zeigen.

Lesungston I 1)

Diesem Lesungston liegen folgende Formeln zugrunde:

1) Regelbuch, 23

1) Ankündigung und Satzschluss 2:

Letzter Hauptakzent (und weitere Silben) auf der Untersekund. Satzschluss 2 nicht bei jedem Punkt, sondern nur nach Sinnabschnitten.

2) Beuge, Wende und Satzschluss 1:

auf dem Rezitationston, ohne Formel

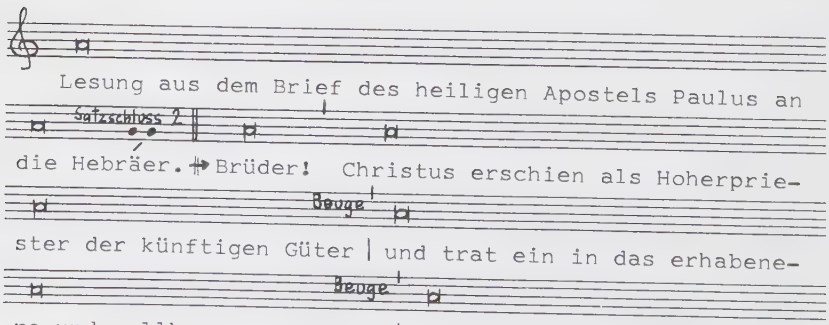
3) Frage:

Rezitation auf der Untersekund (bei längeren Sätzen nur letzter Satzteil). Ebenda letzter Hauptakzent, Silbe davor auf Unterterz; nachfolgende Silbe(n) auf dem Haupt-Rezitationston.
Bei drei und mehr nachfolgenden Silben Rezitationston erst auf der unbetonten Silbe vor dem letzten Nebenakzent.
Bei starkem Schluss: Akzentverschiebung (⟶) auf die Schlussnote; vorletzter Akzent und weitere Silbe(n) auf der Untersekund ( = Neben-Rezitationston); Silbe davor auf der Unterterz.

4) Abschluss: (zweiakzentig)

Letzter Hauptakzent (und weitere Silben) auf der Untersekund; Silbe davor auf dem Rezitationston. Vorletzter Hauptakzent (und weitere Silben) auf der Obersekund.

Beispiel: Epistel des 1. Fastensonntages, Hebr. 9, 11-15



Wende

gemacht, das heisst, nicht von dieser Welt ist; V auch

nicht mit dem Blute von Böcken und Stieren, | sondern mit

seinem eigenen Blut trat er ein für allemal in das Aller-

Beuge Satzschluss 2

heiligste ein, | nachdem er ewige Erlösung bewírkt hatte. ||

Denn wenn schon das Blut von Böcken und Stieren und die

Asche einer Kuh bei der Besprengung die Verunreinigten

Wende

heiligt, so dass sie leiblich rein werden, V um wieviel

mehr wird dann das Blut Christi, der sich selbst im Hei-

ligen Geiste als unbeflecktes Opfer Gott dargebracht hat,

Beuge

unser Gewissen von toten Werken reinigen, | auf dass wir

Frage

dem lebendigen Gótt dienen ? Darum ist er Mittler des

Beuge

Neuen Bundes, | damit durch seinen Tod, den er zur Erlö-

sung von den unter dem ersten Bund begangenen Sünden er-

Wende

litt, V die Berufenen das verheissene, ewige Erbe erhiel-

Beuge

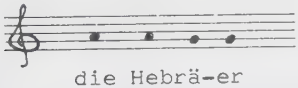
ten | in Christus Jesus, únserem Hérrn. ||

In diesen fünf Epistelversen werden vier sprachliche Gegebenheiten durch eine melodische Bewegung realisiert. Alle übrigen Sprachvorgänge sind durch Intensitätsverstärkung, Tonverlagerung, Pausieren oder ähnliches hörbar zu machen. Bei den melodisch ausgezeichneten Stellen handelt es sich durchwegs um grossräumige syntaktische Einschnitte:

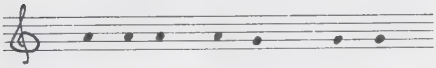
g g
Lesung aus dem Brief des heiligen Apostels an die Hebräer.
g g g
... nachdem er ewige Erlösung bewirkt hatte.
a a f g a a
... auf dass wir dem lebendigen Gott dienen?
h h a g
... in Christus Jesus, unserem Herrn.

Der erste Satzschluss soll zeigen, dass der eigentliche Lesungstext beginnt. Er schliesst die Einleitungsformel ab.
Bei 'Erlösung bewirkt hatte' beginnt ein neuer Sinnabschnitt. In der ersten Passage wird ein Sachverhalt geschildert. Nach dem Gliederungszeichen werden daraus die Schlüsse gezogen.
Schwieriger zu interpretieren ist die Frageformel. Die eigentliche Frage lautet: 'um wieviel mehr wird dann das Blut Christi ... unser Gewissen von toten Werken reinigen?' Angefügt wird nun noch ein -der Sprachnorm nicht ganz genügender- Zusatz mit konsekutiver Färbung. Dieser Nebensatz wird mit der Frageformel abgeschlossen. Dadurch aber wird der Sinn zerstört. Die Frageformel wird zu einem weiteren "Satzschluss" abgewertet. Hinzu kommt, dass es sich bei dieser Frage ohnehin nur um ein stilistisches Mittel der Intensivierung handelt. Die Frage will nicht beantwortet sein, sie will eine Aussage verstärken und verdeutlichen. Die musikalische Realisierung vermag eine solche rhetorische Frage nicht von einer zu beantwortenden Frage zu unterscheiden.
Schliesslich wird noch der Schluss der Lesung mit einer melodischen Bewegung angezeigt.
Betrachtet man den Text als Ganzes, so muss man sich fra-

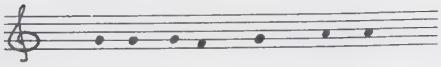
gen, ob durch die hörbar gemachten Stellen die Verständlichkeit erleichtert werde. Vom Satzschluss auf 'bewirkt hatte' darf man dies sicher feststellen. Hier wird der Hörer auf Neues vorbereitet. Vom Schluss des ersten Satzes und vom Abschluss kann man dies jedoch kaum behaupten. Diese beiden Floskeln sind nur vom Tonmodell her zu verstehen. Man muss sich fragen, ob durch dieses musikalisch bedingte Vorgehen nicht sogar falsche Gewichte auf sprachlich wenig relevante Aussagen zu liegen kommen. Die vorkommende Frageformel schränkt die Verständlichkeit der sprachlichen Aussage ganz eindeutig ein. Da es sich um eine rhetorische Frage handelt, sollte sie nicht mit der "Normalformel" abgeschlossen werden. Zudem sollte sie eher beim Fragesatz und nicht beim folgenden Nebensatz stehen.
Die musikalische Gestaltung der einzelnen Schlüsse zeigt folgendes Bild:



1) die Hebrä-er



2) Erlösung bewirkt hatte

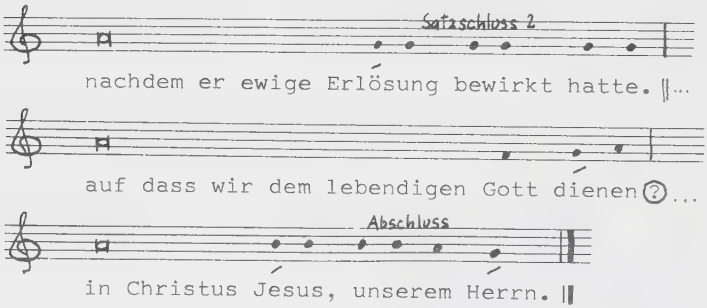


3) lebendigen Gott dienen

4) Christus Jesus, unserem Herrn

In den ersten beiden Fällen wird eine Akzentsilbe auf das tiefer liegende g gesetzt. Die Stufenänderung bewirkt wohl, dass diese Silbe ein gewisses Gewicht bekommt. Dieses ist aber nicht so gross, dass die Stammsilbe von 'bewirkt' von den auf dem Tenorton liegenden Silben deutlich abgehoben würde. Durch das Abwärtsschreiten der Stimme bekommen die letzten auf dem Tenor gesungenen Silben ein Uebergewicht über diese Akzentsilbe.

In der Frage fällt zu viel Gewicht auf die Endsilbe von 'lebendigen'. Das um eine Terz vom Tenor entfernte f hat so grossen Neuheitscharakter, dass die wichtige Silbe 'Gott' verblasst. Die letzte Akzentsilbe dagegen wird den sprachlichen Gegebenheiten entsprechend vertont, lenkt ihrerseits aber ebenfalls von der wichtigen Silbe 'Gott' ab. Auch der Abschluss kann -mindestens was das lautliche Material betrifft- als korrekt realisiert bezeichnet werden.
Die Schlüsse 2-4 werden von den Verfassern offenbar auch als ungenügend empfunden. Sie geben deshalb Varianten dazu:

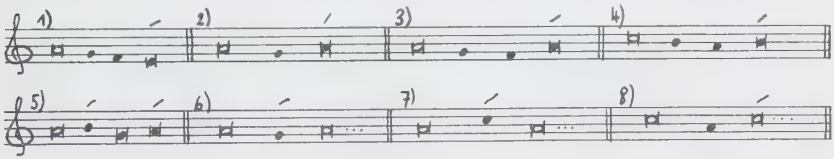



Die Hilfszeichen im Text verraten allerdings, dass nicht die durch die melodische Fortschreitung entstehende Akzentuierung, sondern inhaltliche Gründe dafür verantwortlich sind, dass weitere Formen angeboten werden. Im zweiten "Satzschluss" kommt aber die beabsichtigte Gewichtung der Stammsilbe von 'Erlösung' aus den oben erwähnten Gründen nicht zustande. In der Frage liegt jetzt sinnvollerweise viel Gewicht auf 'Gott'. Durch die Neuanordnung erhält die letzte Silbe, die auf dem Tenor liegt, eine starke Betonung. Dadurch verblasst die Akzentsilbe von 'dienen'.
Im Abschluss vermag der melodische Verlauf der Sprachstruktur zu folgen. Die nicht sehr sinnvolle Betonung auf 'unser' wird vermieden. Man muss sich allerdings fragen, ob der Spitzenton nicht besser auf 'Christus' gesetzt würde. Es scheint sich ja bei der Verlegung des Akzentes kaum um

eine bewusste theologische Interpretation zu handeln, denn die vorliegende Kantillation will ja ausdrücklich auf sprachlich-lautlichen, und nicht auf inhaltlichen Elementen aufbauen.
Betrachtet man den Lesungston I als Ganzes, so kann man die Gefahr, dass die geringste melodische Bewegung sehr grosse akzentbildende Kraft besitzt, nicht übersehen. Durch eine sich mehr oder weniger an den letzten Wortakzenten orientierende Anwendung kommt es daher zur Betonung von Wörtern, die für den Sinnzusammenhang nur geringe Bedeutung haben. Unmotivierte Hervorhebungen oder gar inhaltzerstörende Gewichtungen bestimmter Silben können das Ergebnis sein.

Lesungston IV 1)

Wesentlich komplizierter ist der vierte Lesungston gebaut:




Folgende Regeln sind anzuwenden:

1) Ankündigung und Satzschluss

Letzter Hauptakzent (und weitere Silben) auf der Unterquart; die zwei Silben davor auf der Untersekund und Unterterz.

2) Beuge

Letzter Hauptakzent (und weitere Silben) auf dem Rezitationston; Silbe davor auf der Untersekund.

3) Wende (Doppelpunkt)

Letzter Hauptakzent (und weitere Silben) auf dem Rezitationston; die zwei Silben davor auf der Untersekund und Unterterz.

---

1) Regelbuch, 29ff

4) Frage

Rezitation auf der Oberterz (bei längeren Sätzen nur letzter Satzteil); letzter Hauptakzent (und weitere Silben) auf der Obersekund; die zwei Silben davor auf Obersekund und Prim.

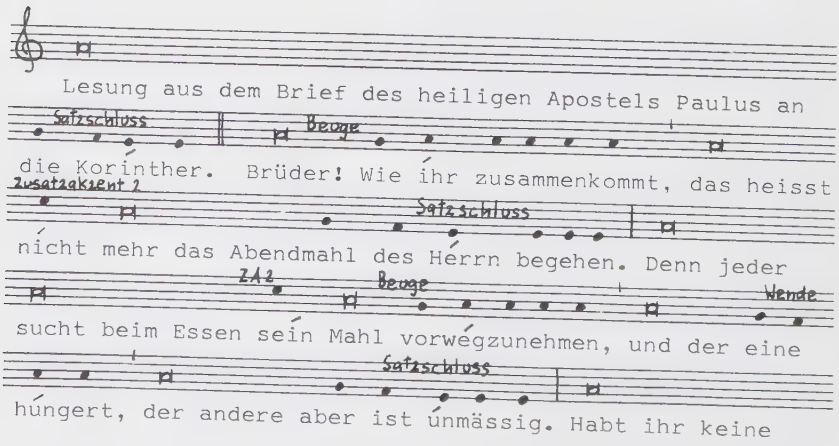
5) Abschluss (zweiakzentig)

Letzter Hauptakzent und weitere Silben auf dem Rezitationston. Vorletzter Hauptakzent auf der Obersekund; weitere Silbe(n) auf der Untersekund.

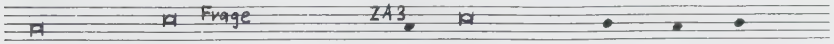
6-8) Zusatzakzente

6) Schwerer Zusatzakzent auf der Untersekund; die nachfolgenden Silben auf dem Rezitationston.
7) Schwerer Zusatzakzent auf der Oberterz; die nachfolgenden Silben auf dem Rezitationston (Schwerer als Zusatzakzent 6).
8) Leichter Zusatzakzent im Fragesatz auf dem Neben-Rezitationston (Oberterz); Silbe davor auf dem Hauptrezitationston.

Beispiel: Epistel am Gründonnerstag 1. Kor. 11, 20-32

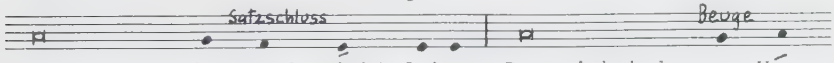


Häuser zum Essen und zum Trinken? Oder wollt ihr die

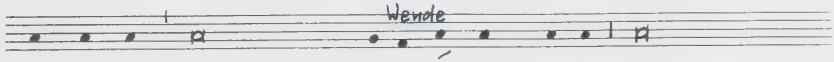



Gemeinde Gottes verachten und die beschämen, die nichts

haben? Was soll ich euch sagen? Soll ich euch loben?

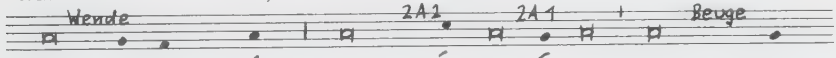



Hierin kann ich euch nicht loben. Denn ich habe vom Herrn

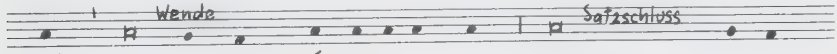



empfangen, was ich euch überliefert habe: Der Herr Jesus

nahm in der Nacht, da er verraten wurde, Brot, dankte,




brach es und sprach: Nehmet hin und esset, das ist mein

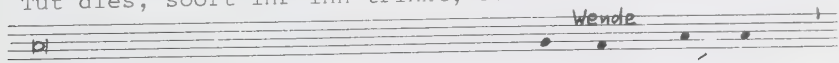



Leib, der für euch hingegeben wird. Tut dies zu meinem

Andenken. Ebenso nahm er den Kelch nach dem Mahle und

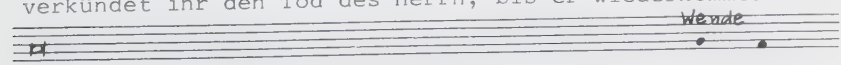
sprach: Dieser Kelch ist der Neue Bund in meinem Blute.

Tut dies, sooft ihr ihn trinkt, zu meinem Andenken. Denn

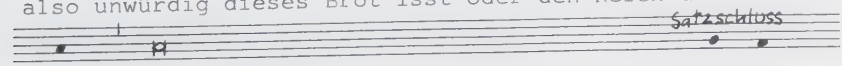



sooft ihr dieses Brot esset und diesen Kelch trinket,

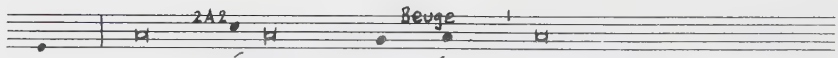
verkündet ihr den Tod des Herrn, bis er wiederkommt. Wer



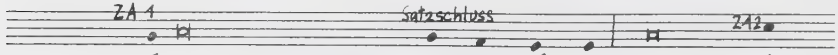

also unwürdig dieses Brot isst oder den Kelch des Herrn




trinkt, der versündigt sich am Leibe und am Blute des




Hérrn. Daher prúfe sich der Ménsch, und so esse er von




diesem Bróte und trinke aus diesem Kélche. Denn wer ún-

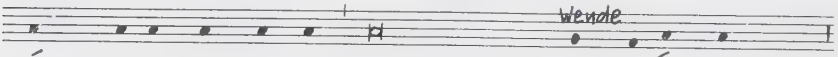
würdig isst und tríkt, der isst und trinkt sich das Ge-

rícht, da er den Leib des Herrn nicht unterscheídet.

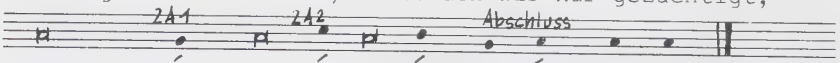
Darum sind unter euch so viele schwach und krank und ent-

schlafen so víele. Wenn wir uns sélbst richteten, würden

wir sicher nícht gerichtet werden. Wenn wir aber vom




Hérrn gerichtet werden, so werden wir nur gezúchtigt,




damit wir nícht mit díeser Wélt verdámmt werden.

Vergleicht man die einzelnen Satzschlüsse miteinander, so ergibt sich folgendes Bild:

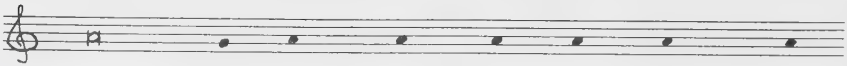
| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| an | die | Ko- | rin- | ther. | | |
| Abend- | mahl | des | Herrn | be- | ge- | hen. |
| a- | ber | ist | un- | mäs- | sig. | |
| kann | ich | euch | lo- | ben. | | |
| zu | mei- | nem | An- | den- | ken. | |
| in | mei- | nem | Blu- | te. | | |
| zu | mei- | nem | An- | den- | ken. | |
| Herrn, | bis | er | wie- | der- | kommt. | |
| Blu- | te | des | Herrn. | | | |
| aus | die- | sem | Kel- | che. | | |
| nicht | un- | ter- | schei- | det. | | |
| entschla- | fen | so | vie- | le. | | |
| wir | si- | cher | nicht | ge- | rich- | tet |
| | | | | | wer- | den. |

Der auf die Unterquarte treffende Hauptakzent wirkt relativ blass. Die einzelnen Sätze werden wohl deutlich voneinander abgehoben, der "gegen Ende des jeweiligen Zusammenhangs" 1) liegende Hauptakzent wird aber kaum seiner Bedeutung entsprechend gestaltet. Ausserdem ist zu fragen, ob jeder der dargestellten Schlüsse -wie durch die musikalische Gestaltung vorgegeben wird- im ganzen Lesungszusammenhang gleich grosse Bedeutung hat. Dass dies nicht der Fall ist und dass das eingangs formulierte Prinzip von der Lage des letzten Hauptakzentes offenbar auch von den Verfassern in Zweifel gezogen wird, zeigt die Anwendung von Zusatzakzenten. In den vorliegenden 13 Versen müssen zehn Mal zusätzliche Akzente gesetzt werden. Währen der Hauptakzent im Satzschluss immer auf der Unterquarte liegt, werden die Zusatzakzente in ihrer Stärke differenziert. So wird der Zusatzakzent auf der Oberterz als schwerer bezeichnet als jener auf der Untersekunde. 2) Vergleicht man den Hauptakzent mit dem Zusatzakzent (z.B. 'das heisst nicht mehr das Abenmahl des Herrn begehen'), so springt ins Auge, dass die Silbe auf der Oberterz viel mehr Gewicht erhält als diejenige auf der Unterquarte. Haupt- und Zusatzakzent werden durch die musikalische Realisierung also gegeneinander ausgetauscht.
Die beiden Silben vor dem Hauptakzent werden den Tönen mechanisch zugeordnet. Auf das letzte a, auf g und auf f fallen Silben jeglicher Schwere. Neben Stammsilben von Verben und Substantiven stehen einsilbige Pronomina, Artikel und Endsilben von mehrsilbigen Wörtern. Eine solche Verbindung von Musik und Sprache, die sich über sprachliche Grundgegebenheiten hinwegsetzt, kann von sich nicht beanspruchen, dass sie hilft, einen Text verständlich zu machen. Dadurch, dass für die Bedeutung wichtige Abstufungen eingeebnet werden, tritt gerade das Gegenteil ein. Die Musik verwischt entscheidende sprachliche Sachverhalte.

---

1) Regelbuch, 52
2) Regelbuch, 31

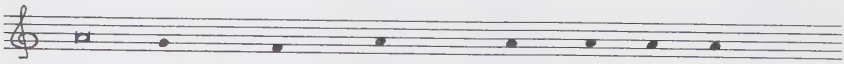
Eine leichte Zäsur innerhalb eines Satzes 2) wird durch die Beuge gekennzeichnet:



| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Brüder, | wie | ihr | zu- | sam- | men- | kommt, | |
| Mahl | vor- | weg- | zu- | neh- | men, | | |
| habe | vom | Herrn | em- | pfan- | gen, | | |
| wur- | de, | Brot, | | | | | |
| das ist | mein | Leib, | | | | | |
| ihr | ihn | trinkt, | | | | | |
| sich | der | Mensch, | | | | | |
| isst | und | trinkt, | | | | | |
| wir | uns | selbst | rich- | te- | ten, | | |
| aber | vom | Herrn | ge- | rich- | tet | wer- | den, |

Die Realisierung der Akzentsilbe durch die Wiederaufnahme des Tenortones ist sicher eine den sprachlichen Gegebenheiten entsprechende. Durch die Vorbereitungsnote, die als einzige vom Tenorton abweicht und deshalb ein relativ grosses Gewicht erhält, wird dieser Akzent jedoch stark abgeschwächt. Für die Silben auf der Vorbereitungsnote g und dem letzten Rezitationston gelten die Feststellungen, die wir beim Satzschluss gemacht haben. Wieder werden verschiedene sprachliche Sachverhalte mit gleichen musikalischen Mitteln zum Erklingen gebracht. Dadurch werden die Unterschiede in der Akzentabstufung verwischt und die Verständlichkeit der Aussage in Frage gestellt.

"Vor einer stärkeren Zäsur innerhalb eines Satzes" 2) steht die Wende:

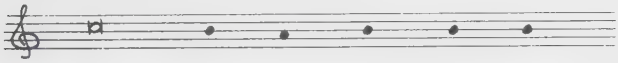


| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der | ei- | ne | hun- | gert, | | |
| euch | ü- | ber- | lie- | fert | ha- | be |
| brach | es | und | sprach: | | | |
| der | für | euch | hin- | ge- | ge- | ben wird. |
| Mah- | le | und | sprach: | | | |
| die- | sen | Kelch | trin- | ket, | | |
| sich | das | Ge- | richt, | | | |
| viele | schwach | und | krank | | | |
| wir | nur | ge- | züch- | tigt, | | |

1) Regelbuch, 11

2) Regelbuch, 11

Neben der Formel für Zusatzakzent 2 ist diejenige der Wende die ausgeprägteste. In einzelnen Fällen entsprechen sich sprachliche und musikalische Akzentlage genau ('der eine hungert', 'brach es und sprach'). In andern Schlüssen trifft die Musik die sprachlichen Gegebenheiten nur ungenau ('diesen Kelch trinket'). Wiederum werden nämlich auf die Vorbereitungsnoten Silben von beliebiger Schwere gesetzt. Sinnvolle oder sinnlose Verbindung von Musik und Sprache ist demnach nicht eine Folge der beabsichtigten Gestaltung, sondern ein rein zufälliges Produkt.
Die Fragesätze werden auf c rezitiert, der letzte Hauptakzent steht auf h:



Essen und zum Trin- ken?
beschä- men, die nichts ha- ben?
soll ich euch sa- gen?
soll ich euch lo- ben?

Was für die bereits besprochenen Formeln gilt, zeigt sich auch bei der Gestaltung der Frage. Der einzige Akzent, der musikalisch realisiert wird, ist der sog. Hauptakzent. Alle übrigen Silben sind dem Zufall, was die Melodie, dem Gutdünken eines Rezitators, was die rhythmische Ausführung betrifft, überlassen. Ein solches Verfahren kann der Forderung, "Wort und Text als wesentliches Element bestehen zu lassen" 1), wie sie in der Einführung gestellt wird, nicht entsprechen. Durch die weitgehend mechanische Verbindung von Wort und Ton kommt nicht eine Stilisierung von "Akzent, Betonung und Phrasierung des Textes" 2) zustande, sondern eine Einebnung und Verflachung der vielfältig abgestuften Akzentanordnung der sprachlichen Vorlage.
Wenn der 4. Lesungston den sprachlichen Gegebenheiten trotzdem besser entspricht als der erste, so liegt dies daran, dass er mehr melodische Bewegung zulässt und dass er Zusatzakzente vorsieht. Während das Zusammentreffen von

1) Regelbuch, 8
2) Regelbuch, 8

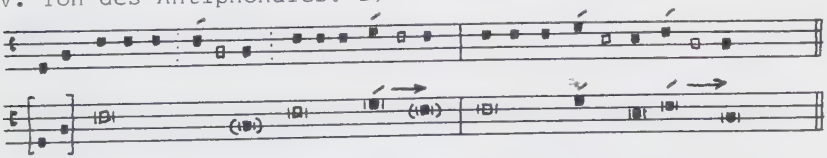
melodischer Bewegung und Text zufällig ist, können mit Hilfe der Zusatzakzente verflachende Passagen bis zu einem gewissen Grad strukturiert werden. Trotzdem muss festgehalten werden, dass der musikalische Realisierungsvorschlag der äusserst differenzierten Akzentlage deutscher Prosa nicht entspricht.

## 2. Deutsche Psalmodie

Sowohl im Kirchengesangbuch als auch im Gotteslob finden sich die beiden herkömmlichen Arten von Psalmengesang. Während das Kirchengesangbuch eine Gemeindepsalmodie, die übrigens genau gleich gestaltet ist wie die Kantorenpsalmodie, nur in sehr kleinem Umfang bringt, findet sich im Gotteslob eine Fülle von Psalmen für die Gemeinde.
Beide Bücher bringen daneben eine Reihe von Psalmen, die in responsorialer Weise gesungen werden. Der Vorsänger hat dabei den Psalmtext zu singen, die Gemeinde antwortet nach jeder bzw. nach einer gewissen Anzahl von Versen mit einem Kehr- oder Leitvers.
Für den Vortrag durch den geteilten Chor sind die meisten Psalmen des Antiphonales zum Stundengebet gedacht.
Wir betrachten zuerst diese durch geübte Gruppen zu singenden Psalmen, dann untersuchen wir die Gemeindepsalmodien, und schliesslich wenden wir uns der Kantorenpsalmodie zu.

### a) Psalmodie des Antiphonales zum Stundengebet

Schon die Notierungsweise der Antiphonen und Psalmtöne zeigt deutlich, dass das Antiphonale die gregorianische Tradition bewahren und fortsetzen will. Die auf vier Linien untransponiert notierten Modelle entsprechen in ihrer tonalen Struktur genau den gregorianischen Vorbildern. Gleich wie der fünfte gregorianische Ton lautet z. B. der V. Ton des Antiphonales: 1)



Noten mit Begrenzungslinien können wiederholt werden, eingeklammerte Töne können ausfallen; der Pfeil schliesslich zeigt an, dass der Akzent auf die folgende Note verschoben werden kann. Abgesehen von den graphischen Hilfsmit-

1) Antiphonale, 668ff und Beilage 2

teln, die die Verbindung von Musik und Sprache regeln, bringt diese Psalmodie nur ein wichtiges neues Element. Da im Deutschen die Akzente feste Grössen sind, mussten die Kadenzierungsmöglichkeiten erweitert werden. Im Gegensatz zur lateinischen Psalmodie können die letzten Akzentnoten der einzelnen Kadenzen sowie die unbetonten Noten nach allen Akzenttönen beliebig oft repetiert werden. Durch diese Anpassung können auch andere als aus Trochäen und Daktylen zusammengesetzte Schlusswendungen akzentgerecht zum Klingen gebracht werden.
Für die Verfasser des Antiphonales ist deutsche Gregorianik völlig unproblematisch, wenn in den Kadenzen keine groben Tonbeugungen auftreten.
Da die Gemeindepsalmodie des Gotteslobs abgesehen von der modernen Notation und der Transposition mit der Psalmodie des Antiphonales identisch ist, können wir hier auf eine weitere Besprechung verzichten. Was für die Psalmen des Gotteslobs gilt (s. 212ff), trifft auch für das Antiphonale zu. Zu hoffen bleibt, dass die wässrige Pseudogregorianik der vorliegenden Antiphonen und Psallierweisen für einige Klostergemeinschaften ein Weg zum "ganz dem Wort verpflichteten Gesang der Liturgie" 1) der Blütezeit des gregorianischen Gesanges wird.

b) Gemeindepsalmodie

Im Kirchengesanbuch sind vier Psalmen abgedruckt, die von der ganzen Gemeinde gesungen werden sollten. Als Beispiel sei hier Psalm 113 (112) gezeigt. 2) Dieser Psalm ist ein Teil der Sonntagsvesper:

1./I Lob-prei-set, ihr Die-ner des Herrn, lob-prei-

1) Antiphonale, 1601
2) Kirchengesangbuch, 703

set den Na-men des Herrn. II Der Na-me des Herrn sei

ge-seg-net von jetzt an im-mer und e-wig.

2./I Wo die So-ne steigt, wo sie sinkt, sei ge-prie-

sen der Na-me des Herrn. II Er-ha-ben ist Gott ü-ber

die Völ-ker, er ragt auch ü-ber die Him-mel.

3./I Wer ist wie der Herr un-ser Gott, und wo ist ei-

ner ihm gleich? II Er thront in ra-gen-der Hö-he und

schaut hin-ab in die Tie-fe.

4./ I Er ret-tet den Ar-men aus dem Schlamm, rich-tet

auf den Ge-rin-gen aus dem Staub. II Er gibt ihm Rang

un-ter Ed-len, den Edlen in sei-nem Vol-ke.

5./ I Er macht, die kin-der-los war, zur Mut-ter von

Söh-nen im Haus. II So gebt ihm die Ehre auf e-wig,

dem Va-ter, dem Sohn und dem Gei-ste.

Der Text ist in das folgende rhythmische Gerüst gegossen:

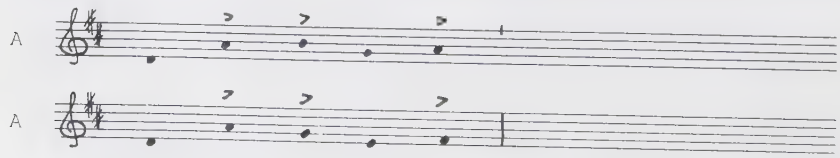
| | |
|---|---|
| Lobpreiset ihr Diener des Herrn, | ∪ – ∪∪ – ∪∪ – |
| lobpreiset den Namen des Herrn. | ∪ – ∪∪ – ∪∪ – |
| Der Name des Herrn sei gesegnet | ∪ – ∪∪ – ∪∪ – ∪ |
| von jetzt an immer und ewig. | ∪ – ∪ – ∪∪ – ∪ |
| Wo die Sonne steigt, wo sie sinkt, | ∪∪ – ∪ – ∪∪ – |
| sei gepriesen der Name des Herrn. | ∪∪ – ∪∪ – ∪∪ – |
| Erhaben ist Gott über die Völker. | ∪ – ∪∪ – ∪∪∪ – ∪ |
| er ragt auch über die Himmel. | ∪ – ∪ – ∪∪ – ∪ |
| Wer ist wie der Herr unser Gott, | ∪ – ∪∪ – ∪∪ – |
| und wo ist einer ihm gleich? | ∪ – ∪ – ∪∪ – |
| Er thront in ragender Höhe | ∪ – ∪ – ∪∪ – ∪ |
| und schaut hinab in die Tiefe. | ∪ – ∪ – ∪∪ – ∪ |
| Er rettet den Armen aus dem Schlamm, | ∪ – ∪∪ – ∪∪∪ – |
| richtet auf den Geringen aus dem Staub. | ∪∪ – ∪∪ – ∪∪∪ – |
| Er gibt ihm Rang unter Edlen, | ∪ – ∪ – ∪∪ – ∪ |
| den Edlen in seinem Volke. | ∪ – ∪∪ – ∪ – ∪ |
| Er macht, die kinderlos war, | ∪ – ∪ – ∪∪ – |
| zur Mutter von Söhnen im Haus. | ∪ – ∪∪ – ∪∪ – |
| So gebt ihm Ehre auf ewig, | ∪ – ∪ – ∪∪ – ∪ |
| dem Vater, dem Sohn und dem Geiste. | ∪ – ∪∪ – ∪∪ – ∪ |

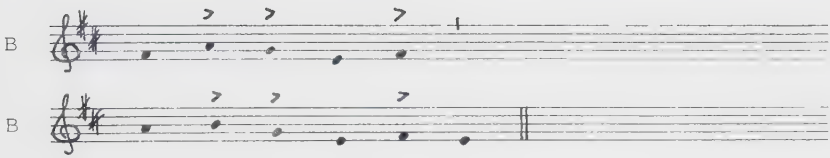
Die Analyse des Textes zeigt folgendes:

- Jede der vier Zeilen einer Strophe hat drei Hebungen.
- Die Füllung ist frei, d.h. die Anzahl und Anordnung der der Senkungen ist nicht regelmässig wiederkehrend.
- Die einzelnen Zeilen bilden syntaktische Einheiten. Sie werden mit einem Satzzeichen abgeschlossen, oder die folgenden Glieder werden mit 'und' eröffnet.
- Die Zeilen sind nach dem System A A B B angeordnet. Zeile 1 und 2 (A) enden männlich, Zeile 2 und 3 (B) weiblich.

Dieser Textorganisation entspricht die musikalische Gestaltung:

- Zugrunde liegt ein wiederkehrendes, modifizierbares Tonmodell:






- Innerhalb einer Textzeile entspricht jeder Akzentsilbe ein anderer Modellton.
- Ausser am Anfang und am Schluss kommen die unbetonten Silben immer auf den vorangehenden Akzentton zu liegen. Mit der neuen Akzentsilbe wechselt jeweils der Ton. Dadurch kommen die Akzentsilben in den einander entsprechenden Silben immer auf die gleichen Töne zu liegen.
- Einen eigentlichen Tenor- oder Rezitationston gibt es nicht. Da auf eine betonte Silbe höchstens zwei unbetonte folgen, ergibt sich auf der gleichen Tonhöhe höchstens die Formel -∪∪ . Wo drei Senkungen aufeinander folgen, handelt es sich bei der letzten um einen Auftakt zur nächsten betonten Silbe: -∪∪|∪- . Die Musik vollzieht diese sprachliche Strukturierung ebenfalls.
- Das Prinzip, jeden neuen Akzent mit einer andern Tonstufe zu realisieren, hat zur Folge, dass diese Art von Psalmodie nicht an gregorianische Vorbilder erinnert.
- Um einzelne Akzente deutlicher hervortreten zu lassen, kennt die Notenschrift rhythmische Zusatzzeichen. So erscheint auf gewissen Akzentsilben die Doppelnote (𝅗𝅥𝅗𝅥). Wo diese steht, soll "dem langen Vokal mehr Raum und Entwicklungsmöglichkeit" 1) gegeben werden.
- Wenn ein Akzent auf eine tieferliegende Note zu stehen kommt, so wird er mit einem zusätzlichen Zeichen versehen (𝅘𝅥𝅮).

Diese Art von Psalmodie entspricht der deutschen Sprache und ihren sehr differenzierten Silbenqualitäten und -quantitäten in grossem Masse. Die Uebereinstimmung von Musik und Sprache kommt dadurch zustande, dass das grosse Gefälle

---

1) Vorsängerbuch zum Katholischen Kirchengesangbuch der Schweiz, Solothurn 1967, 6

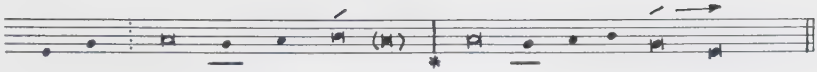
und die sehr unregelmässige Anordnung der Silbenqualitäten eines Prosatextes vor der Verbindung mit dem Tonmodell reguliert werden. Diese Regelung besteht in einer Aufspaltung der Silben in zwei Gruppen. Die Silben der einzelnen Gruppen sind in ihrer lautlichen Gestalt und in ihrem Bedeutungsgehalt ungefähr gleich. Die ebenfalls organisierte musikalische Formel vermag das inbezug auf die Akzentlage geregelte und vereinfachte sprachliche Material adäquat zum Erklingen zu bringen. Die Musik ist nicht blosses Vehikel für die Vertonung, sie kann durch ihre Strukturiertheit an bestimmten Stellen liegende Akzente mit Gewicht versehen und Senkungen mit rhythmisch und melodisch nebensächlichen Tönen in den Hintergrund treten lassen. Dadurch wird die Musik zu einer Grösse, die den Akzentverlauf nachzeichnet und für das Textverständnis und die Interpretation eine wesentliche Rolle spielen kann. Da für jeden Text eine neue Melodieformel entwickelt wird, ergeben sich auch Verbindungsmöglichkeiten zwischen Melodiegestalt, Tonalität und sprachlichen Inhalten.
Eine andere Frage ist allerdings, ob diese Psalmodie von einer Gemeinde bewältigt werden kann. Wahrscheinlich hat H. R. Basler recht, wenn er meint: "So ist es kaum zu verwundern, wenn die Gemeinde-Psalmodie im KGB so etwas wie eine Totgeburt war." 1)

Im Gegensatz zum Kirchengesangbuch bringt das Gotteslob eine Fülle von Psalmen, die von der Gemeinde gesungen werden sollen. Ungefähr die Hälfte des Psalters erscheint in der Bearbeitung für Gemeindegesang. Als Beispiel zeigen wir wiederum Psalm 113 (112). Wie im Kirchengesangbuch ist dieser Psalm auch im Gotteslob ein Teil der Sonntagsvesper. 2)

---

1) Basler, Hans Rudolf, "Die Psalmodie im KGB und im neuen Einheitsgesangbuch 'Gotteslob'", in Katholische Kirchenmusik 2, 1977, 42

2) Gotteslob, 693

IV 

1. Lobet, ihr Knechte des Herrn,*
lobt den Namen des Herrn!

2. Der Name des Herrn sei gepriesen*
von nun an bis in Ewigkeit!

3. Vom Aufgang der Sonne bis zum Untergang*
sei der Name des Herrn gelobt!

4. Der Herr ist erhaben über alle Völker,*
seine Herrlichkeit überragt die Himmel. -

5. Wer gleicht dem Herrn, unserm Gott,*
im Himmel und auf Erden,

6. ihm, der in der Höhe thront,*
der hinabschaut in die Tiefe,

7. der den Schwachen aus dem Staub emporhebt*
und den Armen erhöht, der im Schmutz liegt?

8. Er gibt ihm einen Sitz bei den Edlen,*
bei den Edlen seines Volkes.

9. Die Frau, die kinderlos war, lässt er im Hause wohnen;*
sie wird Mutter und freut sich an ihren Kindern. -

10. Ehre sei dem Vater und dem Sohn*
und dem Heiligen Geist,

11. wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit*
und in Ewigkeit. Amen. Kehrvers

Der Text des Psalms stammt aus der ökumenischen Uebersetzung des Psalters. Es handelt sich um eine Prosaübersetzung, die in fast allen Fällen unverändert ins Gotteslob übernommen worden ist. Zutaten sind die Vortragszeichen für die Sänger.

In musikalischer Hinsicht lehnt sich der Psalm (wie alle Psalmen, die die Gemeinde zu singen hat) an die lateinische Offiziumspsalmodie an. Die modalen Psallierweisen sind allerdings nicht einfach übernommen worden. Sie sind in den Kadenzen den Betonungsregeln der deutschen Sprache angepasst worden.

Die einzelnen Strophen sind wie in der lateinischen Psalmodie in zwei Abschnitte geteilt:

Tenor Mittelkadenz Tenor Schlusskadenz

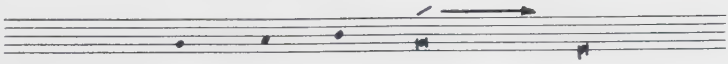
Für weitere Gliederungen steht die Beugung (Flexa) zur Verfügung.
Der erste Vers wird mit dem Initium eingeleitet.
Zur Ausführung der Psalmodie gibt das Kapitel "Abkürzungen und Zeichen" einige Anleitung: "Bei der jeweiligen Notenzeile für die Gemeindepsalmodie gibt eine römische Ziffer einen der neun Psalmtöne an (I-IX). In der Regel hat die Psalmodie Anfangstöne (Initium). Sind diese vom Rezitationston durch ⁞ abgetrennt, werden sie nur beim ersten Vers nach dem Kehrvers gesungen. (...) Betonte Noten sind mit einem Akzentzeichen versehen: ♩ . Kann der Akzent auf die folgende Note verlagert werden, wird dies durch einen Pfeil verdeutlicht: ♩→♩. Wiederholbare Noten haben Begrenzungslinien ▪ , Noten, die ausfallen können, sind eingeklammert (▪). Ist der Psalmvers dreizeilig, wird der Rezitationston im ersten Psalmodieteil durch eine Beugung (Flexa) unterbrochen. Dies wird durch eine eingeklammerte Note angezeigt. Unter der Psalmodiezeile finden sich die gleichen Zeichen, die sich auch im Text finden: / = Beugung (Flexa), * (Asteriscus) = Mittelkadenz, unterstrichene Silbe <u>mit</u> = Beginn der Mittel- bzw. Schlusskadenz, eckige Klammer unter mehreren Silben m[it di]r = diese Silben werden auf dem gleichen Ton gesungen." 1)
Wir versuchen nun darzustellen, wie diese Art von Psalmodie die deutsche Sprache behandelt. Dazu vergleichen wir als erstes Mittel- und Schlusskadenzen der einzelnen Psalmverse miteiander:

Mittel-
Kadenz

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Knech- | te | des | Herrn, | |
| 2 | | sei | ge- | prie- | sen |
| 3 | | bis | zum | Un- | tergang |
| 4 | | al- | le | Völ- | ker, |
| 5 | | un- | serm | Gott, | |
| 6 | | in | der | Hö- | he thront, |
| 7 | | Staub | em- | por- | hebt |
| 8 | | bei | den | Ed- | len, |
| 9 | | Hau- | se | woh- | nen; |
| 10 | | und | dem | Sohn | |
| 11 | | jetzt | und | al- | le Zeit |

1) Gotteslob, S. 16

Schluss-
kadenz



| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | | den | Na- | men | des | Herrn! |
| 2 | | an | bis | in | E- | wigkeit! |
| 3 | | Na- | me | des | Herrn ge- | lobt! |
| 4 | ü- | ber- | ragt | die | Him- | mel. |
| 5 | Him- | mel | und | auf | Er- | den, |
| 6 | hinab- | schaut | in | die | Tie- | fe, |
| 7 | er | höht, | der | im | Schmutz | liegt? |
| 8 | Ed- | len | sei- | nes | Vol- | kes. |
| 9 | | an | ih- | ren | Kin- | dern. |
| 10 | | dem | Hei- | li- | gen | Geist, |
| 11 | | E- | wig- | keit. | A- | men. |

Diese Psalmodie ist (wie die Orations- und Lektionstöne) nach dem Grundsatz gestaltet, dass sich in jedem Satz bzw. Teilsatz gegen Schluss hin ein Hauptakzent befindet. Dieser muss auf die mit ´ bezeichnete Note zu liegen kommen. Also zählt man vom letzten Hauptakzent zwei bzw. drei Silben zurück und findet so die Stelle, die auf die erste Kadenznote zu singen ist. Da durch die Modalität des Modells der Schlusston reglementiert ist, muss der Akzent auf die letzte Note verschoben werden, wenn er in der allerletzten Silbe liegt. Dies bezeichnet der Pfeil (⟶). Er tritt beispielsweise im ersten und zehnten Vers in Aktion.
Wie die Zusammenstellung der Kadenzen zeigt, ist dieses Prinzip (mindestens was die Mittelkadenzen betrifft) für die Gestaltung der letzten Akzentsilbe sinnvoll. Es zeigt sich aber auch, dass nur gerade dieser Akzent eine angemessene musikalische Behandlung erfährt, dass alle anderen Silben aber als völlig zufällige Grössen betrachtet und willkürlich behandelt werden.
Auf die Vorbereitungsnoten fallen Silben verschiedenster Schwere. Endsilben, Vorsilben und unbetonte Einsilbler werden auf die gleichen Töne gesungen wie schwere Einsilbler und Stammsilben. Ein solches Vorgehen lässt sich nur erklären, wenn man annimmt, dass die sprachliche Akzentanordnung (mit Ausnahme des letzten Akzents) belanglos sei oder dass der Melodieverlauf keine Akzentabstufungen mit sich bringen wolle oder könne.

In der Mittelkadenz liegt der Haupakzent auf h. Eigenartigerweise ist in der Schlusskadenz dieser Ton h, dem die gleichen Vorbereitungsnoten wie in der Mittelkadenz vorangehen, derjenige Ton, der unmittelbar vor dem Hauptakzentton liegt. Auf diesen Ton treffen unbetonte Endsilben und Mittelsilben, sowie leichte Artikel und Präpositionen. Aus Gründen der Analogie erwartet man auf diesem Ton aber wiederum eine starke Silbe. Auch vom Melodieverlauf her wäre auf dem höchsten Ton der Formel eine wichtige und betonte Silbe gerechtfertigt. Die Akzentwirkung auf g ist deshalb relativ gering. Die Verfasser dieser Psalmodie sehen dies ebenfalls deutlich, setzen sie doch im 1. und 10. Vers auf die Akzentnote g eine unbetonte Silbe und verschieben den Akzent auf den Finalton. Aus diesem Vorgehen muss abgeleitet werden, dass die beiden Töne zwei sprachliche Sachverhalte von gegenteiliger Art realisieren können. Die gleiche melodische Gestalt (g-e) müsste sowohl einer sprachlichen Struktur 'betont - unbetont' als auch einer 'unbetont - betont' entsprechen. Der Melodieverlauf könnte in diesem Falle völlig unabhängig und neben der sprachlichen Akzentanordnung einhergehen. Die Musik wäre dann ein Vehikel ohne Eigenleben, das sich der Sprache völlig unterordnet. Eine Verdeutlichung oder Interpretation der Textvorlage durch die Musik ist dadurch ausgeschlossen.
Auch Initium und Tenor deuten ähnliches an. Das Initium e-g fällt auf 'Lobet'. Die ansteigende Terz mit ihrem zweifellos jambischen Charakter verzerrt die sprachliche Akzentanordnung gerade ins Gegenteil. Nur wer glaubt, die Melodie sei nicht fähig, Abstufungen der Schwere zu realisieren, wird dies übersehen, und nur, wer den Widerspruch zwischen Melodie und Sprachgestalt bemerkt, versucht ihn mit Längung oder Intensivierung zu vertuschen.
Das Rezitieren auf einem gleich bleibenden Ton verwischt die unterschiedlichen Schwereabstufungen der Sprache. Wenn dies mit Hilfe von Längungen, Pausen und Tonverstärkungen vermieden werden kann, fragt man sich, weshalb diese

Psalmodie nicht in einer mensurierten Notenschrift, die all dies genau regulieren könnte, dargestellt wird. Der aus verschiedenen Elementen bestehende Akzent der deutschen Sprache wird durch das Rezitieren auf einem Ton auf ein eindimensionales Phänomen reduziert. Tonhöhe und Stärkeunterschiede innerhalb eines metrischen Systems werden als differenzierende Elemente ausgeschaltet. Es bleibt nur noch die Längung bzw. die Kürzung als Möglichkeit der Verdeutlichung und Unterscheidung. Dies wird im Vorwort zum 'Gotteslob' konsequenterweise als einziges Mittel der Akzentuierung festgestellt: "Halslose Noten: • Sie bezeichnen keine bestimmte Länge und richten sich etwa nach der Dauer der gesprochenen Silbe". 1)
Ausser Frage dürfte stehen, dass diese Anleitung zur rhythmischen Gestaltung von einer grösseren Schar psallierender Gläubiger nicht befolgt werden kann.

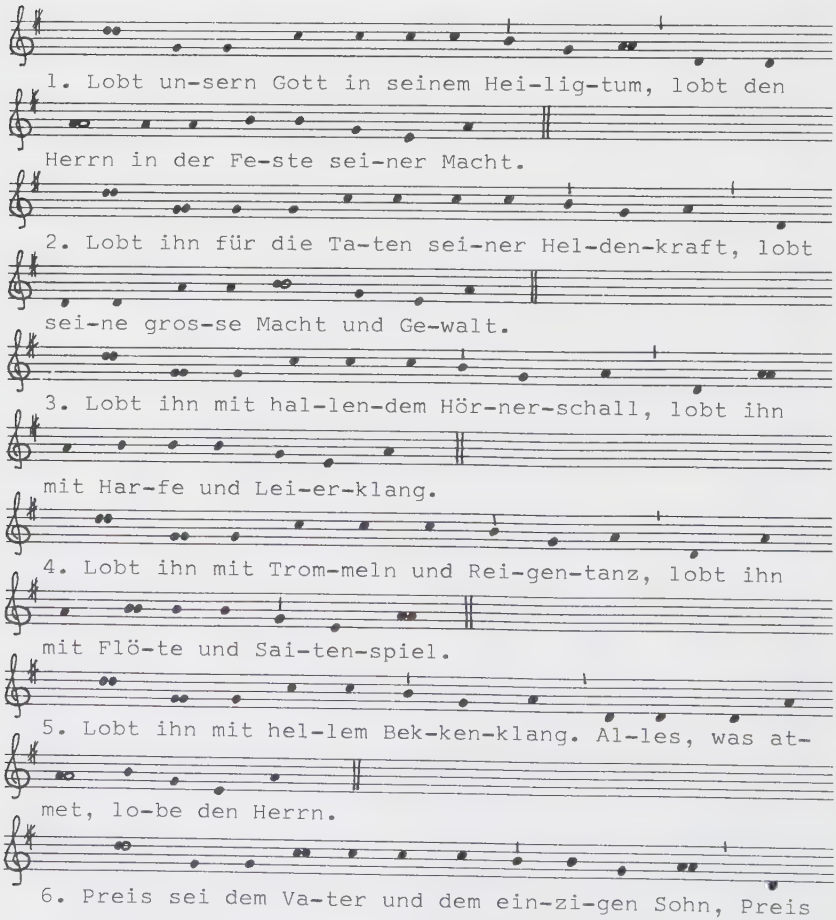
c) Kantorenpsalmodie

Die Kantorenpsalmodie des Kirchengesangbuches ist genau gleich gestaltet wie die Gemeindepsalmodie. Im Vorwort zum Vorsängerbuch wird über die Entstehung dieser Psalmodie kurz orientiert: "Ein grosses Verdienst an unserem 'Schweizer Psalter' kommt dem 1963 verstorbenen Musikologen Prof. Dr. Franz Brenn, Zürich/Freiburg, zu. Er hatte sich gründlich mit dem Problem der deutschen Psalmodie auseinandergesetzt und die Voraussetzungen für unsere Lösungen geschaffen. Nach seinem Prinzip sind die einzelnen Strophen nach einem gleichbleibenden Rezitationsmodell oder Melodiegerüst zu singen. Diese melodischen Modelle erlauben, den Psalm nach den Deklamationsregeln der deutschen Sprache vorzutragen. Die Lösung wurde erst möglich, nachdem Prof. Dr. Eugen Ruckstuhl, Luzern, Teile des Psalters nach den gegebenen Normen in enger Zusammenarbeit mit den Musikern übersetzt hatte. Es galt, die Psalmverse in Strophen von je gleicher Zeilenzahl zu formen, wobei unter anderem die ent-

1) Gotteslob, S.15

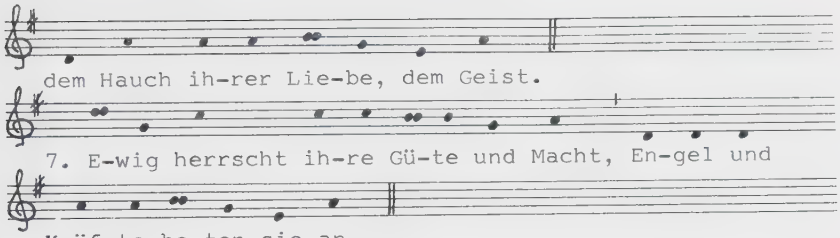
sprechenden Zeilen der einzelnen Strophen bezüglich der Sinnakzente, der betonten und unbetonten Silben am Zeilenanfang und Zeilenende übereinstimmen mussten." 1)

Um die Wirkungsweise dieser Prinzipien noch einmal zu zeigen, betrachten wir den 150. Psalm: 2)




1) Vorsängerbuch zum Katholischen Kirchengesangbuch der Schweiz, Solothurn 1967, 3f

2) Vorsängerbuch, 45f




Der Text ist wiederum nach einem metrischen Schema organisiert:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. | Lobt unsern | Gott in seinem | Heiligtum, |
| lobt den | Herrn in der | Feste seiner | Macht. |
| 2. | Lobt ihn für die | Taten seiner | Heldenkraft, |
| lobt seine | grosse | Macht und Ge- | walt. |
| 3. | Lobt ihn mit | hallendem | Hornerschall, |
| lobt | ihn mit | Harfe und Leier- | klang. |
| 4. | Lobt ihn mit | Trommeln und | Reigentanz, |
| lobt | ihn mit | Flöte und Saiten- | spiel. |
| 5. | Lobt ihn mit | hellem | Beckenklang. |
| Alles, was | atmet, | lobe den | Herrn. |
| 6. | Preis sei dem | Vater und dem | einzigen Sohn. |
| Preis dem | Hauch ihrer | Liebe dem | Geist. |
| 7. | Ewig | herrscht ihre | Güte und Macht. |
| Engel und | Kräfte | beten sie | an. |

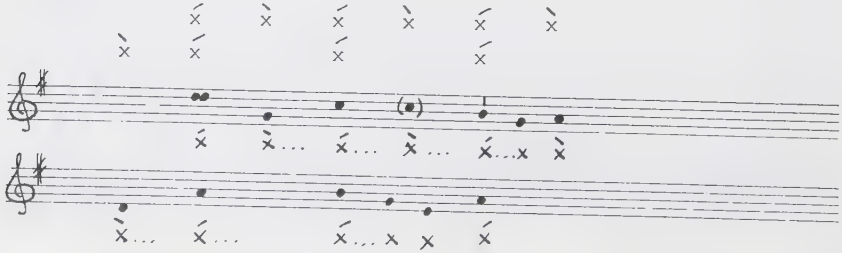
Jede Zeile hat drei starke Akzente. Die Anzahl der leicht betonten Silben ist wiederum frei.
Je zwei Zeilen bilden zusammen eine Strophe.
Jede Zeile umfasst eine in sich geschlossene syntaktische Einheit.
Nicht nur die starken Akzente kehren regelmässig wieder. Auch leichtere Akzente entsprechen sich innerhalb der einzelnen Strophen. Das metrische Gerüst kann folgendermassen dargestellt werden:

( x́ = starke Akzentsilbe;
x̀ = schwache Akzentsilbe;
x = Nebensilbe)

1. x́x̀x  x́xx̀x  x́xx̀
   x̀x  x́xx  x́xx̀x  x́
2. x́x̀xx  x́xx̀x  x́xx̀
   x̀xx  x́x  x́xx  x́
3. x́x̀x  x́xx  x́xx̀
   x̀  x́x  x́xxx̀x  x́
4. x́x̀x  x́xx  x́xx̀
   x̀  x́x  x́xxx̀x  x́
5. x́x̀x  x́x  x́xx̀
   x̀xx  x́x  x́xx  x́
6. x́x̀x  x́xxx  x́xxx̀
   x̀x  x́xx  x́xx  x́
7. x́x̀  x́xx  x́xxx̀
   x̀xx  x́x  x́xx̀  x́

Die einzelnen Strophen sind so gebaut, dass Anzahl und Lage der Haupt- und Nebenakzente gleich sind. Die Senkungen hingegen sind nicht reglementiert. Dadurch ergibt sich eine Struktur, die einerseits (in bezug auf die Hebungen) genau durchorganisiert ist, andererseits (in bezug auf die Senkungen) aber grosse Freiheit gewährt. Der Text ist durch metrische Elemente also ebenso ausgezeichnet wie durch Elemente der freien Rede. Man könnte ihn als eine Art streng rhythmisierte Prosa oder als sehr freie Poesie bezeichnen.

Die Musik folgt den gesetzten sprachlichen Gegebenheiten genau. Der festen Akzentanordnung entspricht ein festes (gleichbleibendes) Tonmodell. Hauptakzente werden durch hohe Töne, Nebenakzente durch relativ tief liegende Töne realisiert:



Der freien Anzahl von Senkungen entspricht die Reihe der repetierbaren Töne. Auf diese Töne kommen allerdings nur ganz bestimmte Formen, die aus höchstens vier Silben (xxxx/ xxxx) bestehen, zu liegen. Es sind also keine mit den in der lateinischen Psalmodie vorkommenden Tenores zu vergleichenden Gebilde. Das Tonmodell umspannt eine Oktave, die "Melodik" ist durch Sprünge gekennzeichnet.
Wo der Komponist ganz bestimmte Realisierungen erwartet, zeigt er dies mit Zusatzzeichen an. So setzt er auf den Akzent in der fallenden Linie das Zeichen ' .
"Gedehnte Silben sind oft -in den Kadenzen immer- mit einer Doppelnote (•• ) bezeichnet; diese soll aber nicht sklavisch doppelt so lang wie die einfache Note gesungen werden, sondern dem langen Vokal mehr Raum und Entwicklungsmöglichkeit lassen." 1)
Eine Vereinigung von einfacher Note und gleichlanger Pause bedeutet das Zeichen ∞ . Es entspricht ungefähr dem rhythmischen Wert einer Doppelnote, in der klanglichen Dauer aber nur einer einfachen. 2)

Die Psalmodie des Kirchengesangbuchs geht von einer rhythmisierten Vorlage aus. Diese ist im Hinblick auf eine modellmässige Vertonung geschaffen. Die musikalische Realisierung versucht, das vom Text gebotene lautliche und inhaltliche Material aufzunehmen und nachzugestalten. Die Modelle sind also auf die einzelnen Strophenformen hin gestaltet. Dies zeigt sich einerseits darin, dass Fehler in der Sprachbehandlung nicht vorkommen können, und dass andererseits mit Hilfe der Tonmodelle auch der affektive Gehalt der literarischen Vorlage verwirklicht wird. Die sprunghafte Melodik scheint dabei dem deutschen Akzent gemäss zu sein. Die syntaktischen Abschnitte werden deutlich gegeneinander abgegrenzt, ohne dass dabei die einzelnen Abschnitte eine zu stark geprägte Ausgestaltung erfahren.

---

1) Vorsängerbuch, S. 6
2) Vorsängerbuch, S. 6

Durch den melodischen Verlauf und die differenzierte Anordnung der verschieden schweren Akzente wird die Aussage des Textes verlebendigt und verdeutlicht.
Die sprachliche Gestalt und die melodisch-rhythmische musikalische Entsprechung weisen auf einen gestaltenden Komponisten hin. Dieser will, dass der reproduzierende Sänger das von ihm Geschaffene in intellektueller und affektiver Beziehung nachgestaltet und so dem Zuhörer den Mitvollzug der Psalmen ermöglicht.

Das Kantorenbuch zum Gotteslob 1) bringt eine Vielzahl und Vielfalt an Psalmen, die vom Kantor gesungen werden können. Im Vorwort wird formuliert, nach welchen Gesichtspunkten die Gesänge zusammengestellt worden sind: "Die Erfahrungen mit den früheren Vorsängerbüchern und Aeusserungen aus den Diözesen hatten ergeben, dass manche Kantoren lieber nach Noten, andere lieber mit festen Modellen nach dem Gehör singen; sie brauchen dafür nur wenige Hilfszeichen im Text. Daraus entstand der Auftrag, für die Antwortpsalmen eine A-Fassung und eine leichtere B-Fassung bereitzustellen. Erstere ist in Noten ausgeschrieben, letztere kann mit Hilfe weniger Zusatzzeichen im Text abgelesen werden." 2)
In den A-Fassungen soll dem Kantor eine Vielfalt von musikalischen Lösungen angeboten werden, die B-Fassungen sind nach vier Melodietypen zu singen: 3)
In Typ I werden "die acht Psalmodiemodelle der Gemeindepsalmodie (A) je durch ein melodisch kontrastierendes, rhythmisch aber gleich konstruiertes Modell zur Vierteiligkeit ergänzt." 4)
Typ II besteht aus einteiligen Elementen (Tenor + meist pentatonische Kadenz). Diese Elemente können zu mehrteiligen Modellen kombiniert werden.

---

1) Kantorenbuch zum Gotteslob, Freiburg im Breisgau
2) Kantorenbuch, 6
3) Kantorenbuch, 284-287 (Zusammenstellung der Typen)
4) Kantorenbuch, 7

Typ III umfasst vierteilige Modelle, die erweitert werden können. Es handelt sich um melodisch neukomponierte, rhythmisch tradierte Formen.
Typ IV kombiniert und erweitert sowohl melodisch als auch rhythmisch die Gemeindepsalmodie zu vier Modellen. 1)

Im folgenden soll für jeden Typ ein Beispiel gezeigt werden:

Typ I

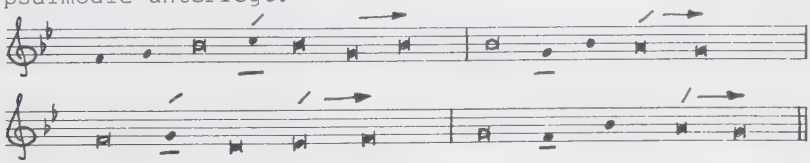
Psalm 147, 1-2, 3-4, 5-6 2)

1. + Gut ist es, unserem Gott zu singen;
   schön ist es, ihn zu loben.
   Der Herr baut Jerusalem wieder auf,
   er sammelt die Versprengten Israels.

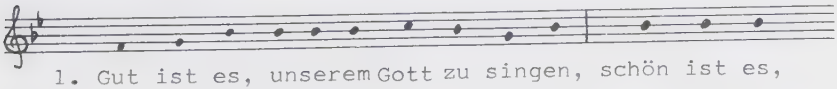
2. Er heilt die gebrochenen Herzen
   und verbindet ihre schmerzenden Wunden.
   Er bestimmt die Zahl der Sterne
   und ruft sie alle mit Namen.

3. Gross ist unser Herr und gewaltig an Kraft,
   unermesslich ist seine Weisheit.
   Der Herr hilft den Gebeugten auf
   und erniedrigt die Frevler.

Dieser Text wird dem erweiterten dritten Ton der Gemeindepsalmodie unterlegt:

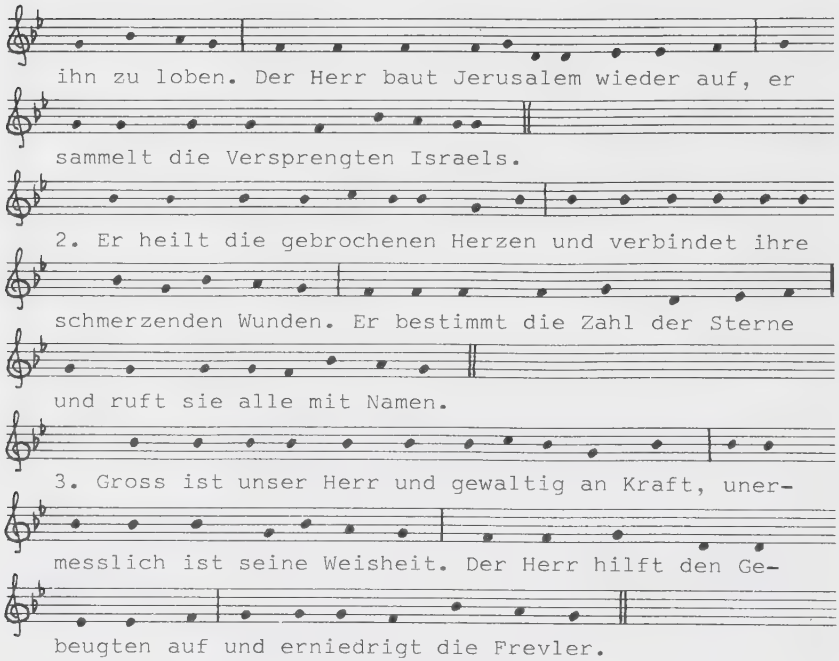


Die Kombination von Text und Musik ergibt folgendes Bild:



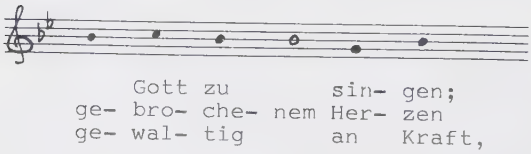
1. Gut ist es, unserem Gott zu singen, schön ist es,

1) Kantorenbuch, 7 (Text); 284-287 (Noten)
2) Kantorenbuch, 169




Die Initiumsformel wird dem Text mechanisch zugeordnet. In musikalischer Hinsicht liegt das Hauptgewicht auf dem Spitzenton b. Diese musikalische Akzentgestaltung entspricht der sprachlichen Akzentlage kaum. Bei einer sinngemässen Betonung müsste die erste Silbe ('gut') hervorgehoben werden.

In der ersten Kadenz wird der zweitletzte Wortakzent melodisch ausgezeichnet:

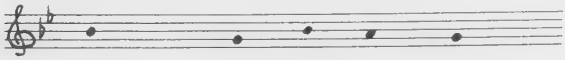



Ausser diesem Akzent werden alle Silben als gleiche Grössen behandelt. Mit der steigenden Terz g-b werden sprachliche Strukturen wie "Stammsilbe-Endsilbe" oder "einsilbige Prä-

position-einsilbiges Nomen" realisiert. Es liegt auf der Hand, dass diesen verschiedenen sprachlichen Konstellationen nicht die gleiche musikalische Form entsprechen kann. Während im dritten Vers eine Uebereinstimmung von Musik und Sprache festgestellt werden kann, müssen die ersten beiden Schlüsse als der Sprache nicht gerecht bezeichnet werden.

Was die melodische Gestalt der Kadenz betrifft, so muss bemerkt werden, dass der tiefer liegende Akzentton g schwach wirkt. Das vorangehende b (Tenorton) zieht zu viel Aufmerksamkeit auf sich und lässt das g trotz dessen Neuheitscharakter verblassen.

In der zweiten Kadenz (Mittelkadenz) wird der letzte Akzent durch die Melodie hervorgehoben:



es, ihn zu lo- ben.
schmer- zen- den Wun- den.
ist sei- ne Weis- heit.

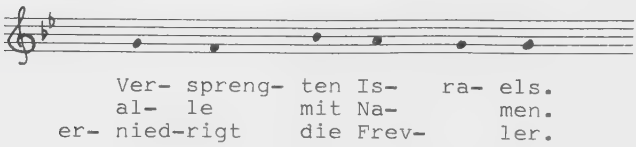
Die Akzentwirkung a-g darf als gut bezeichnet werden. In den Vorbereitungsnoten werden Musik und Sprache allerdings ohne Rücksicht auf Akzentlage und Melodieverlauf miteinander verbunden. Auf das b vor dem Akzentton treffen ein leicht betontes 'zu' und zwei unbetonte Endsilben, auf das vorangehende g in zwei Fällen eine Akzentsilbe und einmal eine unbetonte Nebensilbe. Die sprachlichen Strukturen finden in der musikalischen Form keine Entsprechungen.

Im dritten Glied erscheint ein neuer Tenor auf f. In der Kadenz wird der vorletzte Wortakzent melodisch mit g, der letzte mit es realisiert:

Je- ru sa- lem wie- der auf,
die Zahl der Ster- ne
Herr hilft den Ge- beug- ten auf

Während der Akzent auf g der Sprachgestalt relativ gut entspricht, wirkt derjenige auf es schwach. Dieser wird durch

den folgenden Tenorton seiner Kraft zum grossen Teil beraubt. So fällt auf die unbetonte Endsilbe von 'Sterne' zu grosses Gewicht. In den andern beiden Fällen ist die musikalische Gestaltung dem Text eher angemessen. Sinnvollerweise bekommt nämlich dort der Verbzusatz 'auf' die nötige Betonung. Dadurch wird seine Zugehörigkeit zum Verb verdeutlicht. Diese textgemässe "Vertonung" ist allerdings nicht eine beabsichtigte Gestaltung sondern ein Produkt des Zufalls.
Der Text des dritten Gliedes wird in der Hauptsache auf dem Tenor g rezitiert. Der letzte Wortakzent wird melodisch gestaltet:




Die Schluss- und Akzentwirkung a-g (Obersekunde-Finalis) entspricht den vorliegenden Wortstrukturen sehr gut. Die vorbereitende melodische Linie nimmt auf sprachliche Gegebenheiten hingegen keine Rücksicht. Auf den letzten Tenorton und das folgende f fallen Silben verschiedenster Schwere. Das b vor dem Akzentton schwächt diesen in melodischer Hinsicht zum Teil ab. Das a behält allerdings seine akzentbildende Kraft. Dem Sprachverlauf widersprechend werden jedoch auf den Spitzenton b nur leichte oder unbetonte Silben gesetzt.

Typ II

Nach Modell II ist Psalm 123, 1-2a. 2a-2bc. 3-4 in der B-Fassung gearbeitet. 1)

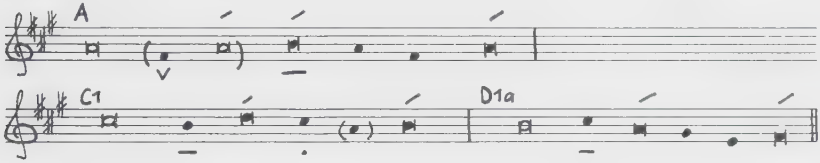
1. Ich erhebe meine Augen zu dir,
   der du hoch im Himmel thronst,
   wie die Augen der Knechte auf die Hand ihres Herrn.

---

1) Kantorenbuch, 183

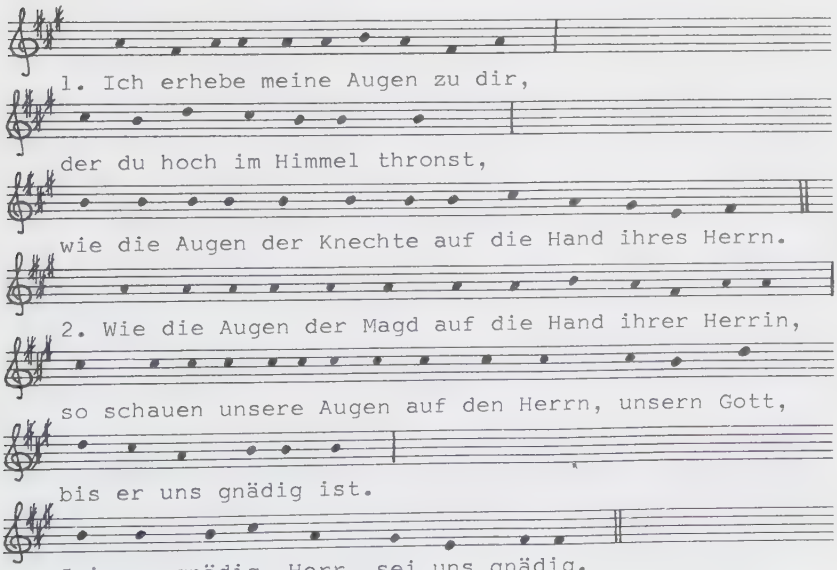
2. Wie die Augen der Magd auf die Hand ihrer Herrin,
so schauen unsere Augen auf den Herrn, unsern Gott, bis
er uns gnädig ist.
Sei uns gnädig, Herr, sei uns gnädig.

Dieser Text wird dem folgenden Tonmodell unterlegt:




Bevor wir Text und Musik verbinden, seien die neu eingeführten Zeichen erklärt: " v = diese Silbe soll auf diesen Ton gesungen werden. . = der in der Melodiezeile eingeklammerte Ton fällt vor oder hinter dieser Silbe weg." 1)

Der ausgeschriebene Psalm zeigt folgendes Bild:




---

1) Kantorenbuch, 8

Im ersten Glied können speziell bezeichnete Silben auf dem eine Terz unter dem Tenor liegenden fis gesungen werden. Dadurch kann einem folgenden wichtigen Akzent das ihm angemessene Gewicht verliehen werden. Auf diese Weise wird im ersten Vers die Stammsilbe von 'Ich erhebe' der Sprachgestalt entsprechend hervorgehoben.
Die melodische Bewegung der Kadenz ist zweiakzentig. Die beiden letzten Sprachakzente haben auf h bzw. a zu treffen. Der Verlauf der melodischen Linie und die Akzentlage der beiden Satzenden stimmen überein:

Au- gen zu dir,
Hand ih- rer Her- rin,

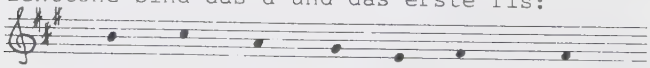
Auch der melodische Verlauf des zweiten Gliedes kann zum Teil dem Text entsprechend verändert werden. Das a vor dem letzten Akzentton h kann in gewissen Fällen weggelassen werden. In der Kadenz der ersten Strophe wird von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht, damit auf die Endsilbe von 'Himmel' nicht zu grosses Gewicht fällt:

der du hoch im Himmel thronst

Im andern Fall trifft das a auf ein relativ stark betontes Personalpronomen und hat damit eine Funktion zu erfüllen:

un- sern Gott, bis er uns gnä-dig ist.

Durch diese Modifikationstechnik lassen sich (mindestens was die vorliegenden Beispiele betrifft) grobe Tonbeugungen vermeiden.
Auch die Kadenz des dritten Gliedes ist zweiakzentig. Akzenttöne sind das a und das erste fis:



auf die Hand ih- res Herrn.
gnä- dig, Herr, sei uns gnä- dig.

Im ersten Vers decken sich melodische Linie und sprachlicher Akzentverlauf, im zweiten entspricht das Textmaterial den Tönen nicht sehr genau. Die schwachbetonte Endsilbe von 'gnädig' auf dem Spitzenton cis erhält zu grosses Gewicht. Dieser Eindruck wird durch die folgende Zäsur noch verstärkt.
Im zweiten Teil der Kadenz stimmen Musik und (vor allem aus einsilbigen und gleichmässig betonten Wörtern bestehender) Text in der Akzentanordnung überein.

Typ III

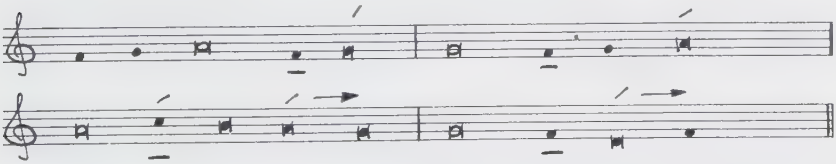
Als Beispiel für Modell III sei Psalm 22, 26b-27. 28ab + 30. 31-32 gezeigt. 1)

1. Ich erfülle meine Gelübde vor denen, die Gott fürchten.
   Die Armen sollen essen und sich sättigen;
   den Herrn sollen preisen, die ihn suchen.
   Aufleben soll euer Herz für immer.

2. Alle Enden der Erde sollen daran denken
   und werden umkehren zum Herrn.
   Vor ihm allein sollen niederfallen die Mächtigen der Erde,
   vor ihm sich alle niederwerfen, die in der Erde ruhen.

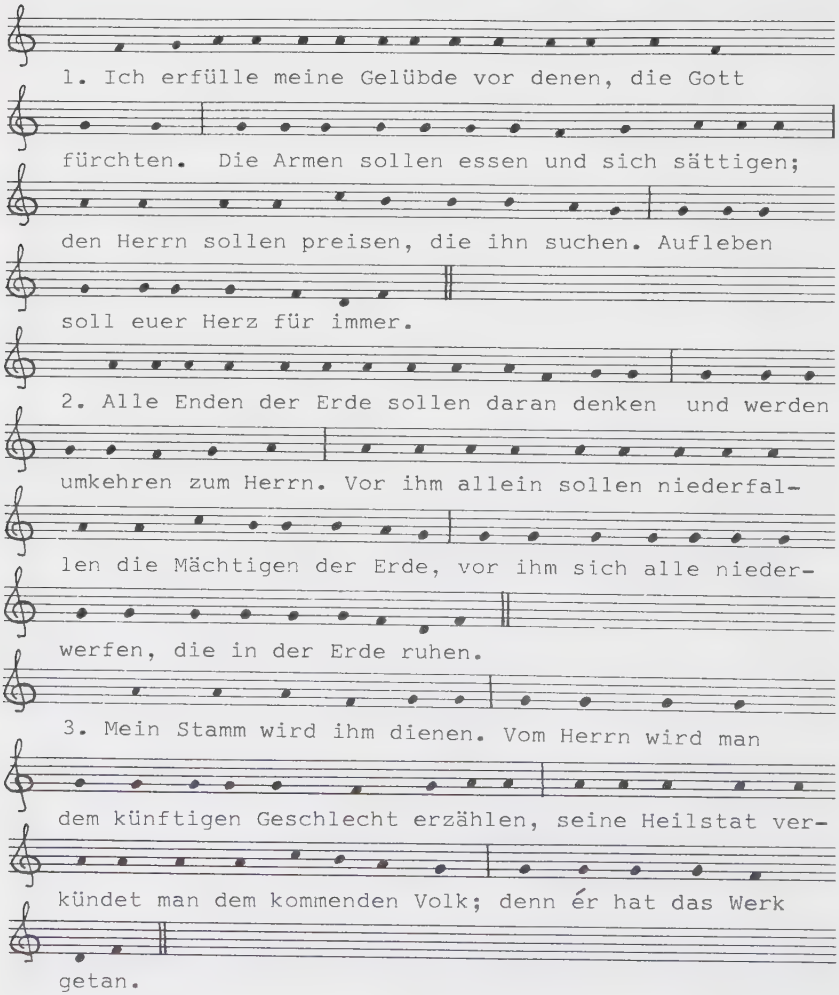
3. Mein Stamm wird ihm dienen.
   Vom Herrn wird man dem künftigen Geschlecht erzählen,
   seine Heilstat verkündet man dem kommenden Volk;
   denn ér hat das Werk getan.

Das folgende Modell soll angewendet werden:

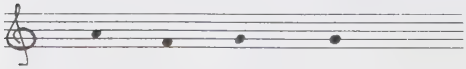


1) Kantorenbuch, 95

Ausgeschrieben ergibt sich folgendes:



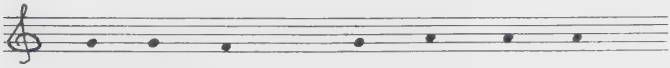

Die Kadenz des ersten Gliedes ist einakzentig gebaut:



| | | | |
|---|---|---|---|
| die | Gott | fürch- | ten. |
| dar- | an | den- | ken |
| wird | ihm | die- | nen. |

Alle drei Textabschnitte werden durch die vorliegende Formel akzentgerecht in Musik umgesetzt. Die letzte Tenornote und die Vorbereitungsnote f fallen auf relativ schwere Silben. Durch die Verbindung von melodisch bedeutenden Tönen mit wichtigen betonten Silben entsteht eine (allerdings zufällige) der Sprache angemessene und der Musik genügende Deklamation.

Anders ist die Kadenz des zweiten Gliedes gestaltet:



es- sen und sich sät- ti- gen;
um- keh- ren zum Herrn.
Ge- schlecht er- zäh- len,

Der letzte Akzent hat auf a zu treffen. So kommen Gebilde verschiedenster Art auf die vorangehende melodische Bewegung zu liegen. Während im ersten und dritten Vers die sprachliche der musikalischen Gestalt mehr oder weniger entspricht, gehen die beiden im zweiten Vers auseinander.

Die Kadenz in der Mitte ist zweiakzentig:

prei- sen, die ihn su- chen.
Mäch- ti- gen der Er- de,
kom- men- den Volk;

Der letzte Akzent steht über a. Ist die letzte Silbe betont, so wird der Akzent auf den Finalton g verschoben. Die sprachliche Vorlage wird korrekt in Musik umgesetzt.

In der unten dargestellten einakzentigen Schlusskadenz sollte die letzte betonte Silbe auf d liegen. Für die beiden ersten Fälle ergibt sich dadurch eine sprachwidrige Betonung auf der letzten Silbe. Die unbetonte Endsilbe bekommt durch den Aufwärtssprung und durch die Finalwirkung von f zu grosses Gewicht:

Herz für im- mer.
Er- de ru- hen.

Sprachgemäss kadenziert der dritte Vers. Die Vorbereitungsnote f unterstreicht durch ihre Neuheit die Bedeutung der wichtigen Akzentsilbe 'Werk'. Auf die "eigentliche Akzentnote d" ist in diesem Fall die schwerelose Vorsilbe von 'getan' zu singen. Auf die letzte Note f fällt die Stammsilbe von 'getan':

das Werk ge- tan.

Die Silbenzahl und die Anordnung der letzten Wortakzente verlangen in diesem Fall eine Aenderung des Modells. Dadurch kommt eine sprachgerechte Deklamation zustande.

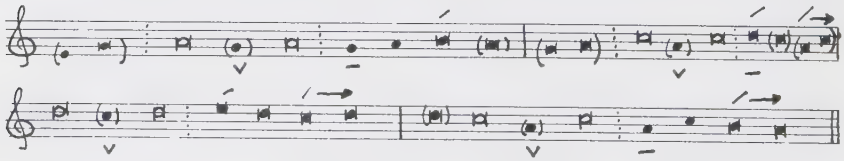
Typ IV

Modell IV wird mit Psalm 93, 1. 2+5 verbunden. 1)

1. Der Herr ist König, bekleidet mit Hoheit;
   der Herr hat sich bekleidet und mit Macht umgürtet.
   Der Erdkreis ist fest gegründet,
   + nie wird er wanken.

2. + Dein Thron steht fest von Anbeginn,
   + du bist seit Ewigkeit.
   Deine Gesetze sind fest und verlässlich;
   Herr, deinem Haus gebührt Heiligkeit für alle Zeiten.

Das Tonmodell lautet:

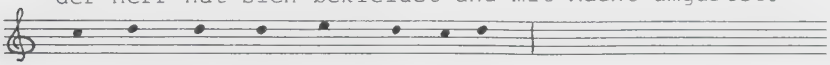


Die Kombination von Melodiemodell und Text ergibt folgendes Bild:

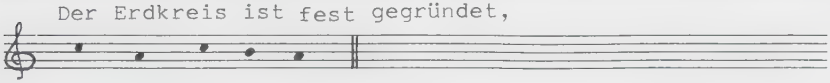
1. Der Herr ist König, bekleidet mit Hoheit;

1) Kantorenbuch, 205

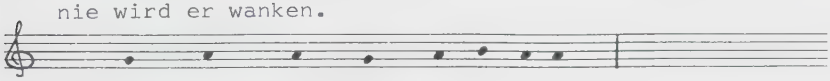
der Herr hat sich bekleidet und mit Macht umgürtet.



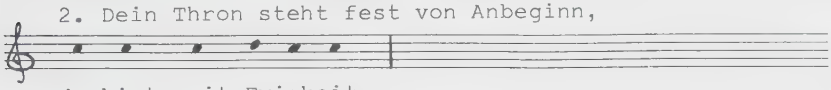
Der Erdkreis ist fest gegründet,



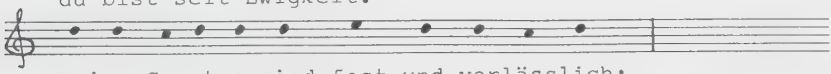
nie wird er wanken.



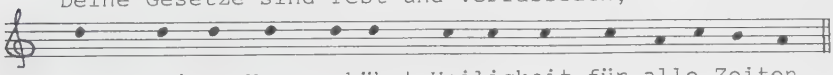
2. Dein Thron steht fest von Anbeginn,



du bist seit Ewigkeit.

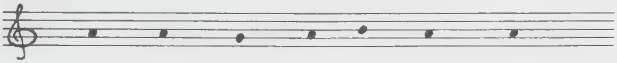


Deine Gesetze sind fest und verlässlich;



Herr, deinem Haus gebührt Heiligkeit für alle Zeiten.

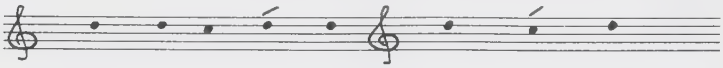
Die Kadenz des ersten Gliedes ist einakzentig. Die letzte stark betonte Silbe liegt auf h, die folgende auf a:



be- klei- det mit Ho- heit;
steht fest von An- be- ginn,

Die Vorbereitungstöne g und a werden den beiden letzten Silben vor der Akzentsilbe mechanisch zugeordnet. Im zweiten Vers ergibt sich durch dieses Vorgehen eine dem Sinn widersprechende Betonung (steht fest).
Um gewisse Schwereabstufungen besser hörbar zu machen, können in diesem Modell tiefer liegende Töne eingesetzt werden. So soll das erste Wort im zweiten Vers nicht auf dem Tenor a, sondern auf der Untersekunde g liegen.
Das zweite Glied schliesst bei Bedarf zweiakzentig. Im ersten Vers wirkt die Stammsilbe von 'umgürtet' im Verhältnis zur Vor- und Endsilbe relativ blass. Im zweiten Vers fällt dem kurzen Text entsprechend der zweite Kadenz-

teil weg. Für die Vorsilbe von 'bekleidet' kann wieder der Zusatzton gewählt werden. Im ersten Vers stehen die einleitenden Töne, während sie für den kurzen zweiten Teil wegfallen.
Die dritte Kadenz ist immer zweiakzentig. Der vorletzte Akzent fällt auf e, der letzte auf c, bei betontem Ausgang auf d. Um leichte Silben ihrer Schwere entsprechend realisieren zu können oder um starke Akzente hervortreten zu lassen, wird innerhalb der Rezitation auf dem Tenor d wieder ein Zusatzton auf c eingeschaltet. Durch diesen Ton kann der rezitierte Text in gewisser Hinsicht profiliert werden. Weil mit gleichen musikalischen Mitteln in der Kadenz aber gerade gegenteilige Akzentstrukturen vertont werden, wirkt diese dem Sprachverlauf zuwider gestaltet:



Dei- ne Ge- set- ze ge- grün- det,
ver- läss- lich;

Im ersten Fall ist das c Träger einer leichten, in den beiden andern Fällen Träger von starken Silben.
Das letzte Glied schliesst mit einem melodischen Akzent auf h bzw. a. Die Akzentanordnung der vorliegenden Texte wird von der Melodie angemessen nachvollzogen. Auch in diesem letzten Glied kann im Bedarfsfall wieder mit Zusatztönen gearbeitet werden. Dadurch können überlange, der deutschen Sprache kaum entsprechende Rezitationen auf einem gleichbleibenden Ton etwas aufgelockert werden. Ebenso können wichtige Wortakzente hervorgehoben und dadurch Sinnzusammenhänge hörbar gemacht werden.
In gleicher Weise kann die Einleitungsfloskel der einzelnen Glieder wirken. Aus den dargestellten Beispielen kann allerdings nur abgeleitet werden, dass die Länge des Textes über die Setzung bzw. die Auslassung entscheidet.

Was wir für die Gemeindepsalmodie des "Gotteslobs" festgestellt haben, gilt auch für die B-Versionen des Kantorenbuchs zum "Gotteslob".
Die Musik nimmt nur auf den letzten bzw. die beiden letzten Wortakzente einer syntaktischen Einheit Rücksicht. Allzu grosse Widersprüche zwischen Musik und Sprache werden allerdings entschärft, indem zusätzliche Töne eingefügt bzw. Melodiebestandteile elidiert werden können. Besonders in Modell II und IV können auf diese Weise grobe Tonbeugungen vermieden werden. Ebenso können wichtige Silben verstärkt werden.
Die Melodien der Modelle gestalten (abgesehen von den Initien) nur Schlüsse von Sätzen und Teilsätzen nach. Neben ihrer Funktion, syntaktische Abschnitte zu markieren, sind sie blosses Vehikel für die Rezitation der Texte. Zur Verdeutlichung oder Interpretation der sprachlichen Aussage tragen sie nichts bei.
Für die rhythmische Gestaltung, so wird in der Einleitung zum Kantorenbuch dargelegt, soll die Sprache massgebend sein. Die Frage nach dem Rhythmus wird dort als gelöst und von den sprachlichen Verhältnissen her erschliessbar dargestellt: "Bei den B-Fassungen muss der Text genauso deklamiert werden, wie man es bei einem gesprochenen Vortrag tun würde, mit all den Abstufungen stark, mässig oder schwach betonter und unbetonter, doppelt langer, mehr oder weniger gedehnter, normal kurzer und flüchtiger Silben, wie sie jeder beim Sprechen unwillkürlich vornimmt. Dass man dabei für die Lautung statt der Sprechstimme die Singstimme einsetzt, darf die Sprechdeklamation nicht verändern." 1)
Die vorliegende Kantorenpsalmodie soll einerseits also Musik sein, andererseits sollen aber auch alle sprachlichen Eigenheiten lebendig bleiben. Schon die äussere Gestalt zeigt, dass diese Verbindung, die beide Teile als gleich berechtigt nebeneinander wirkend belassen will, nicht als

---

1) Kantorenbuch, 6

geglückt bezeichnet werden kann: Neben den die musikalische Komponente auf eine Tonstufe reduzierenden Tenores stehen melodische Klauseln, die ausser den Kadenzakzenten keine sprachlichen Gegebenheiten berücksichtigen. Während die Musik also einerseits von der Sprache fast verdrängt wird, soll sie andererseits in den Schlüssen zum bestimmenden Element der Gestaltung und Verdeutlichung werden.
Aber nicht nur die äussere Gestalt dieser Psalmodie ist in sich nicht geschlossen und widersprüchlich. Auch die Verbindung der einzelnen Töne mit den Silben muss in Frage gestellt werden: Der Akzent ist im Deutschen als ein Zusammenwirken von Intensität, Dauer und Tonhöhe zu betrachten. Die verschiedenen Möglichkeiten, der Einzelsilbe ein individuelles Gewicht zu geben, erscheinen in der deutschen Sprache gekoppelt oder kombiniert. Im Lateinischen hingegen müssen sich diese Grössen nicht unbedingt decken. Dauer, Intensität und Tonhöhe können ohne weiteres auseinandergehen. In der gregorianischen Psalmodie können die einzelnen Silben daher verschiedenartig und in verschiedener Stärke durch die Musik realisiert werden. Die genau regulierten und unverrückbaren Akzentverhältnisse des Deutschen lassen ein solches Vorgehen nicht zu. Der musikalische Akzent muss gleich wie der sprachliche strukturiert werden und hat in jedem Fall mit einer sprachlichen Entsprechung zusammen zu treffen. Mit Ausnahme der Kadenzakzente und der Zusatztöne ist in der vorliegenden Psalmodie eine solche Zuordnung aber nicht erkennbar. In den Tenores nimmt die Musik vom Akzentverlauf keine Notiz, in den Vorbereitungsnoten und in den Initien stellt sie sich der Sprache teilweise entgegen.
Im Deutschen sind die Akzente der Stammsilben Träger der Satzakzente. Sie sind (eingebettet in ein äusserst fein gestaltetes Abstufungssystem) für den Sinn einer sprachlichen Aussage von grösster Wichtigkeit und Bedeutung. Sie müssen also bei Prosatexten besonders sorgfältig realisiert werden, wenn sie ihre Aufgabe auch im musikalischen Ablauf erfüllen.

wollen. Eine Vertonung, die an ihnen vorbeigeht oder die sich auf die Realisierung von einem oder zwei beschränkt, kann nicht als dem Text angemessen bezeichnet werden. Es genügt nicht festzustellen, dass das Deutsche betonte und unbetonte, das Lateinische dagegen lange und kurze Silben unterscheidet. Die grundlegenden Unterschiede lassen sich nicht verwischen, wenn man das Prinzip "lang-kurz" des Lateins durch ein Prinzip "betont-unbetont" des Deutschen ersetzt und übernommene Formen mit den lateinischen Regeln und deutschem Text füllt.
Da der Akzent im Lateinischen eine Variable der Quantitäten ist, spielt er für den Sinn und die Bedeutung nur eine untergeordnete Rolle. Ein lateinischer Satz kann demnach ohne weiteres auf einem einzigen Ton rezitiert werden. Die Sprache verlangt keinen Nachvollzug ihrer Akzentstruktur. Die Kadenz hat lediglich die Aufgabe, Einschnitte (Satzzeichen) zu markieren. Sie ist Klausel, die mehr oder weniger ausgeziert werden kann. Sie braucht nicht Mittel, einen Sinnakzent hervorzuheben, zu sein.
Weder die Rezitation auf einem gleichbleibenden Ton, noch das Prinzip der Klausel entspricht den deutschen Akzentverhältnissen. Die deutsche Sprache verlangt eine individuell auf die Akzentlage zugeschnittene Vertonung. Die Musik hat sich, wenn sie den Text nicht unverständlich machen will, den Gesetzen der Sprache zu unterwerfen.
Für das Lateinische gilt dies nicht. Das sprachliche Gebilde bleibt unversehrt erhalten, wenn es mit verschiedenen Modellen zusammengekoppelt wird. Der Text ist unabhängig von der Art des Vortrags oder der Vertonung. Er erscheint als etwas Objektiviertes, das durch individuelle Realisierung nicht veränderbar ist oder gleichsam darüber steht.
Im Deutschen muss die Musik als weiteres Mittel der Akzentuierung und damit der Deutung gelten. Die Musik wird dadurch zu einem Element, das den Text auf eine andere Ebene hebt. Vertonte Prosa ist Sprachrealität auf einer andern

Stufe als gelesene Prosa.
Im Gegensatz dazu bewahrt die lateinische Sprache, auch wenn sie auf einem Tenorton rezitiert wird, ihr Eigenleben. Da die syntaktischen Signale nicht von der Wortstellung und den Akzenten ausgehen, sondern in den Endungen der einzelnen Wörter liegen, sind sie durch eine Vertonung in nur geringer Weise modifizierbar. Die Sprache kann von der Musik unberührt ihre Eigenständigkeit bewahren.
Will man im Deutschen nach einem vorgegebenen Modell vertonen, so gibt es nur die Möglichkeit, den Text zum Vorneherein nach rhythmischen Kriterien zu gestalten. Wenn der Ablauf der Akzentordnung in den einzelnen Strophen der gleiche ist, dann kann eine sinngemässe Vertonung nach Modellen zum Tragen kommen. Allerdings kann die Musik dann nur noch nachvollziehen, was der Textgestalter vorgeprägt hat.

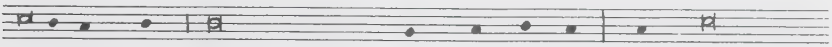
Einen andern Weg als den eben dargestellten gehen die A-Fassungen des Kantorenbuchs zum "Gotteslob". Neben Versuchen, die auf den Prinzipien der B-Fassungen fussen, finden sich "liedhaft-kantable Stücke" und "ausgeprägt arios-kantable Rezitative", die den Gegebenheiten der Sprache in ihrer freien Gestaltung wirklich Rechnung tragen.

## 3. Präfationen

Als letztes Beispiel gesungener Sprache sei die Art der Präfationsgesänge, wie sie das deutsche Messbuch bringt, gezeigt. Die theoretischen Grundlagen und das folgende Beispiel finden sich im Regelbuch. 1)

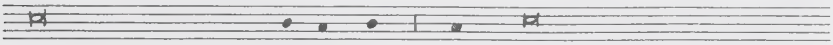
IN WAHRHEIT ist es würdig und recht, geziemend und

heilsam, dir, Herr, heiliger Vater, allherrschender,

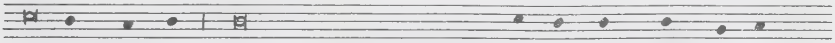


ewiger Gott, immer und überall zu danken. Denn mit dei-

nem eingeborenen Sohn und dem Heiligen Geist bist du der

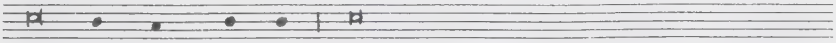


eine Gott und der eine Herr, nicht in der Einzigkeit



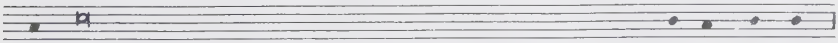
einer Person, sondern in der Dreifaltigkeit des einen

Wesens. Was wir auf deine Offenbarung hin von deiner

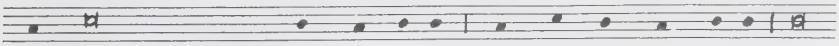


Herrlichkeit glauben, das bekennen wir ohne Unterschied

von deinem Sohn, das bekennen wir vom Heiligen Geiste.



So beten wir an im Lobpreis des wahren und ewigen Gottes:



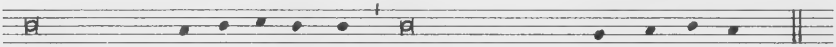
die Sonderheit in den Personen, die Einheit im Wesen und

die gleiche Fülle in der Herrlichkeit. Dich loben die

---

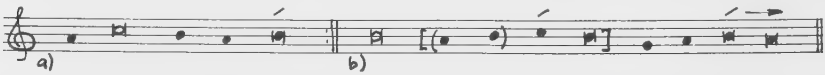
1) Regelbuch, 69

Engel und Erzengel, die Cherubim und die Seraphim, die



Tag um Tag ohne Unterlass wie aus einem Munde rufen:

Der Präfation liegt das folgende Tonmodell zugrunde:




Die einzelnen Sätze werden mit der zweiten Kadenz (b) abgeschlossen. Der letzte Teilsatz eines Satzgefüges wird also auf Tenor h gesungen. Alle vorangehenden Teilsätze werden auf c rezitiert und mit der ersten Kadenz (a) beendet.
Dem Tenor c kann ein initiumartiges a vorangehen.
Die a-Kadenzen sind einakzentig:

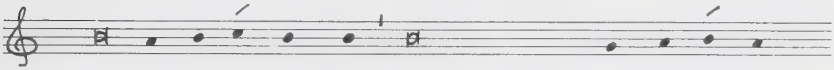
| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| gezie- | mend | und | heil- | sam, |
| e- | wi- | ger | Gott, | |
| der | ei- | ne | Herr, | |
| ei- | er | Per- | son, | |
| Herr- | lich- | keit | glau- | ben, |
| von | dei- | nem | Sohn, | |
| e- | wi- | gen | Got- | tes: |
| in | den | Per- | so- | nen, |
| Ein- | heit | im | We- | sen |
| Cherubim | und | die | Se- | ra- phim, |

Der letzte sprachliche Akzent wird durch die Melodie nachvollzogen. Auf die der Akzentnote vorangehenden Töne werden Silben verschiedenster Schwere gesetzt. Während auf a in allen Fällen dieser Präfation eine relativ leichte Silbe fällt und sich dadurch musikalischer und sprachlicher Ablauf einigermassen entsprechen, muss das h zusammen mit dem letzten Tenorton vielfältigste Aufgaben erfüllen. Auf beide Töne treffen von der stark betonten Stammsilbe bis zur schwerelosen Endsilben alle Silbenqualitäten.
Die auf h gesungenen Passagen schliessen ebenfalls einakzentig. Für den Schluss der Präfation und für zentrale Stellen des Textes wird diese Kadenz zu einem zweiakzenti-

gen Gebilde erweitert:

über- all zu dan- ken.
Hei- li- gen Gei- ste.
Fülle in der Herr- lich- keit.

Drei-fal-tig-keit des ei-nen We-sens.



Tag oh-ne Un-ter-lass wie aus einem Mun-de ru-fen:

Auch in diesen Kadenzen ist die Lage des letzten bzw. der beiden letzten Wortakzente das ausschliessliche Gestaltungsprinzip. Alle übrigen Silben werden mechanisch auf die Formeltöne verteilt. Wenn auch in den meisten der b-Kadenzen der Melodieverlauf dem Sprachduktus entspricht, so darf nicht übersehen werden, dass eine solche Sprachbehandlung zum grössten Teil eine zufällige ist. Decken sich Sprache und Melodie auch in andern Silben als in den letzten Akzentsilben, so ist dies nicht dem Gestaltungswillen der Bearbeiter, sondern dem Zufall zuzuschreiben. Eine solche Vertonung, die das meiste dem Zufall überlässt (alles ausser den Kadenzakzenten) , die sich über die Akzentstruktur der Sprache hinwegsetzt (Tenores), kann nicht für sich beanspruchen, den Text verdeutlichen und deuten zu wollen. Schon aus der Betrachtung der Satzanfänge geht dies deutlich hervor: Im ersten Vers ('dir, Herr') fällt ein grosses Gewicht auf 'Herr'. Betont sollte aber 'dir' und nicht die Apposition werden. In Vers zwei kommen dem Text völlig zuwiderlaufende Akzentuierungen auf 'mit' und 'in' zustande. Die sprachliche Entsprechung '<u>was</u> wir glauben, <u>das</u> bekennen wir' in Vers drei wird durch die Musik zerstört.
Auch die Initien der beiden abschliessenden Verse sind mit Ausnahme der Artikel offenbar rein mechanisch über den Text gesetzt. Sie hindern das Textverständnis eher, als dass

sie es fördern.
Betrachtet man den Text als Ganzes zusammen mit seiner musikalischen Realisierung, so stellt man folgendes fest:
Die Musik macht die syntaktische Gliederung deutlich. Sie leitet Sätze und Teilsätze mit einer melodischen Bewegung ein und schliesst sie mit einer Formel ab. Diese melodischen Bewegungen orientieren sich am ersten, (am zweitletzten) und am letzten Wortakzent einer syntaktischen Einheit. Auf andere als diese sprachlichen Sachverhalte nimmt der Verlauf der Melodie keine Rücksicht. Weil Satzanfang und Satzende aber nicht zwingend die bedeutungsvollsten Elemente sind, wird durch dieses Vorgehen häufig Wichtiges in den Hintergrund gedrängt, während für das Textverständnis Belangloses ein musikalisches Uebergewicht erhält.
Wie die deutschen Orations- und Lektionstöne aus dem Regelbuch und gewisse Psalmodieformen aus dem "Gotteslob", so kann diese Art des Präfationsgesanges den Text nicht sprachgemäss verwirklichen. Der Gläubige kann den auf diese Weise vorgetragenen Text nur schwerlich ganz verstehen und damit mitvollziehen. Durch die mechanische Vertonung der Anfänge und der Schlüsse der einzelnen Abschnitte und durch die langen Rezitationen auf einem gleichbleibenden Ton wird der Sinn des Textes eher verschleiert als verdeutlicht.

## 4. Ergebnisse

Die Untersuchung der deutschen Orations-, Lektions- und Evangelientöne ergibt folgende Ergebnisse:
Nimmt man an, dass im Deutschen die Hauptakzente gegen den Schluss der einzelnen Sätze (Sinneinheiten) liegen, und gestaltet man vor allem diese Akzente musikalisch aus, so führt dies zu einer musikalischen Struktur, die deutscher Prosa nicht angemessen ist. Einem Stück Prosa entspricht dann ein musikalisches Gebilde, das aus ähnlich gebauten Gliedern zusammengesetzt ist. Diese bestehen aus ruhiger und gleichförmiger Rezitation, die durch eine melodische Bewegung unterbrochen bzw. abgeschlossen wird. Auf diese Weise vorgetragene Sprache tönt, wie wenn sie von den Satzschlüssen her konzipiert wäre. Dies trifft jedoch für moderne deutsche Prosa nicht zu. Für lateinische Prosa mögen kunstvoll gebaute Satzschlüsse (Klauseln) ein Stilmittel sein; in neuhochdeutscher Prosa sind Klauseln (bedingt durch den bedeutungsdifferenzierenden Akzent) kaum mehr denkbar.
Nicht nur das übergrosse Gewicht der Satzschlüsse ist aber für das Deutsche undenkbar. Auch die aus dem mittelmeerisch-orientalischen Raum stammende Kantillation auf einem gleich bleibenden Ton widerspricht der deutschen Sprache. Die Verfasser des Regelbuches formulieren die Akzentverhältnisse der deutschen Sprache folgendermassen: "Die deutsche Sprache verlangt gebieterisch die Berücksichtigung langer und kurzer wie leichter und schwerer Silben, Worte und Satzteile in mannigfacher Abstufung. Wichtig sind auch kleine dem Sinnzusammenhang angemessene Pausen." 1) Man fragt sich, ob mit den angeführten Modellen diesen Feststellungen Rechnung getragen wird. Es stellt sich ganz grundsätzlich die Frage, ob die komplizierte deutsche Akzentanordnung mit ihrer fein ausgestalteten Schwere- und Längenskala, die gebieterisch berücksichtigt werden soll, mit Hilfe eines Modells angemessen realisiert werden kann. Sicher genügt eine Rezitation auf einem Tenorton dem Vortrag unge-

1) Regelbuch, 14

bundener deutscher Sprache nicht.
Neben dem im Sprachmaterial gleichsam als objektives Element liegenden Akzent ist beim Vortrag eines deutschen Textes ein weiterer wichtiger Aspekt des Akzentes zu beachten. Der Rezitator kann deutsche Prosa in relativ umfangreichem Masse interpretierend betonen. Auf den ersten Blick scheint es, als ob die vorliegenden Modelle, die Länge und Intensität der einzelnen Silben nicht vorschreiben, den sprachlichen Gegebenheiten besser Rechnung tragen könnten als genau abgemessene und festgelegte Notenwerte. Bei näherer Betrachtung bemerkt man aber bald, dass dies nicht der Fall ist. Bei Modellen, die in rhythmischer Hinsicht von der Sprache gespiesen werden sollten, tritt das Prinzip der tonalen Hierarchie so stark in den Vordergrund, dass es beinahe zum unumschränkt herrschenden Prinzip wird. Statt dass die verschiedenen Tonstufen durch ein metrisches System und durch sich gegenseitig differenzierende Längen und Kürzen relativiert werden, erhalten sie zentrale Bedeutung. Dauer- und Intensitätsunterschiede, die der Rezitator wohl macht, werden durch das tonale Element des Akzentes beinahe oder vollständig eingeebnet. Musikalischer Rhythmus, der durch organisierte Tondauer, metrisches Gerüst und tonales Element bestimmt ist, ist viel differenzierter und differenzierender als die beschriebenen Modelle. Hier können einzelne Elemente summierend (zentralisierend) oder relativierend eingesetzt werden. Die Kombination der gehäuften Mittel schränkt die Möglichkeiten nicht ein, sondern erweitert sie ganz beträchtlich; und auf diese Weise können sowohl die Vielfalt als auch die Verschiedenheit der Akzente, die gebieterisch berücksichtigt werden sollen, in Musik umgesetzt werden. Im Lateinischen ist es ohne weiteres möglich, dass sich die verschiedenen Ebenen der Akzentuierung nicht dekken; d.h. im Lateinischen kann ein einzelnes Element des Akzentes in den Vordergrund treten, während andere eher zurückgedrängt werden. Dies gilt z.B. für den Intensitätshöhepunkt in der akzentuierenden Dichtung oder für den me-

trischen Höhepunkt (Versfuss) in der metrischen Dichtung. In der Musik kann in analoger Weise etwa der tonale Akzent zum zentralen Element der Betonungsstruktur werden. Wenn sich die einzelnen Bestandteile nicht decken, so ist dies eine Eigenheit des Lateinischen, die darauf beruht, dass der Informationsgehalt der Einzelsilbe (auch der Vor-, Mittel- und Endsilben) sehr gross ist. Fürs Deutsche ist ein solches Auseinandergehen der verschiedenen Akzentuierungselemente nicht mehr möglich. Durch die in den germanischen Sprachen übliche Erstbetonung der Wörter hat sich die ganze Artikulationskraft auf die Stammsilbe zu konzentrieren. Mit der fortschreitenden Loslösung der deutschen Poetik von den lateinischen Vorbildern wird deshalb auch die silbenzählende Dichtung von der akzentuierenden in den Hintergrund gedrängt und spätestens im 17. Jahrhundert gänzlich verdrängt. Was für die lateinischen Vorbilder, die gregorianischen Rezitationstöne, richtig ist, kann nicht unbesehen aufs Deutsche übertragen werden. Weil bei lateinischer Rezitation das tonale Element in den Vordergrund tritt, werden die akzentbildenden Kräfte der Dauer und der Intensität mehr oder weniger neutralisiert. Es entsteht jener gleichmässige Fluss, in dem jede Silbe ein ungefähr gleich grosses Gewicht erhält und so ein ihr angemessenes Eigenleben entwickeln kann. Für das Deutsche gilt gerade das Gegenteil. Eine Häufung bzw. fast vollständige Aufhebung der Silbenstärke ist hier ausdrücklich erwünscht. Dies ist aber nur in einem System möglich, in dem die einzelnen Elemente eine variable Stelle einnehmen können und in dem sie einander abschwächen bzw. verstärken können. Zieht man die Konsequenzen aus dem Gesagten, so bieten sich zwei Möglichkeiten zur musikalischen Darstellung der Lesungstexte an:

Die vorzutragenden Bibelstücke erfahren eine individuelle Vertonung, die sprachlichen, inhaltlichen und affektiven Gegebenheiten Rechnung trägt. Die vorgeschlagenen Tongerüste könnten dabei allenfalls übernommen werden. Die Re-

zitation auf dem Tenorton müsste vermieden werden, gewisse dem deutschen Sprachduktus zuwiderlaufende Formeln ausgeschaltet oder modifiziert werden.
Bei einer Vertonung nach Modell müsste der Text im voraus in eine sprachliche Form gegossen werden, die eine strophenartige, wiederkehrende Gestalt besässe. Dadurch könnte vermieden werden, dass gewissen Textsilben durch eine mehr oder weniger mechanische Zuteilung der Töne ein zufälliges Gewicht gegeben wird.
Es ist allerdings fraglich, ob diese Arten der Vertonung für den Vortrag der Lesungen sinnvoll wären. Für Orationen, die eine Art Bittgebete sind, scheint eine gesungene Form angemessen zu sein. Für Lesungen (es handelt sich um Berichte, Briefe, Erklärungen, Geschichten, Abhandlungen u. ä.) scheint eine gesungene Art fehl am Platze zu sein.
Schliesslich sei noch die Frage gestellt, weshalb Lesungen generell gesungen und nicht gelesen werden sollen:
Als Mittel der Verdeutlichung der Rede muss die Kantillation ausgeschieden werden. Technische Einrichtungen leisten in dieser Beziehung heute bessere Dienste. Zudem ist gesungen vorgetragene Sprache in jedem Fall schwieriger zu verstehen als deutlich gesprochene.
Eine gewisse Begründung für den gesungenen Lesungsvortrag mag die Tradition liefern. Während Jahrhunderten hat der Priester oder der Lektor die Episteln und Evangelien lateinisch kantilliert. Bei der Einführung der Volkssprache war man bestrebt, diese Tradition nicht abbrechen zu lassen. Zuerst hat man deutsche Lesungen auf gregorianische Töne rezitiert. Einen (allerdings kaum befriedigenden) Schritt weg von diesen Tönen macht das Regelbuch. Neben den Vorschlägen für neue Töne gibt es auch eine Antwort auf die Frage nach den Gründen für Lesungstöne: "Es geht in der Liturgie nicht um alltägliches Reden im gewöhnlichen Sprechen, sondern um die über jede andere Kunde erhabene Botschaft Gottes und unsere Antwort. Von daher ergibt sich die Frage nach einer gehobenen Vortragsweise, die mit Rücksicht

auf den göttlichen Charakter des Verkündeten auch ohne Parallele in der alltäglichen Sprache sein kann. Diese Eigenart wird noch dadurch betont, dass die traditionellen Kantillationsformeln der Liturgie nicht Gesang und Musik sind, sondern Wort und Text als wesentliches Element bestehen lassen. Die sparsamen Melodien ergeben sich grösstenteils aus dem melodischen Akzent des natürlichen Sprechens, sie stilisieren nur Akzent, Betonung und Phrasierung des Textes." 1) Mit dieser Aussage wird neben dem sprachlich-musikalischen Aspekt die theologische Dimension der Frage nach einer deutschen Kantillation offenbar. Die Begründung des Regelbuches geht davon aus, dass der Priester eine Vermittlerfunktion ausübt. Er verkündet den Anwesenden das Wort Gottes. Diese Botschaft ist etwas Objektives. Sie ist keinen Veränderungen unterworfen. Der Priester ist gleichsam ein Werkzeug, das im Dienste der Verkündigung steht. Die Vortragsweise ist nicht Sache des Singenden, sie ist schon im Wort selbst begründet. So wird denn diese Kantillation als etwas aus dem Text selbst Entstandenes oder Gezogenes erklärt. Menschliche Zutaten sollen beim Vortrag des Gotteswortes bewusst vermieden werden. Dieses Bild vom vermittelnden und verwaltenden Priester ist typisch für die nicht-reformierte römische Kirche. Das Wort Gottes erscheint als etwas von allen menschlichen Regungen Unabhängiges, als etwas nicht unmittelbar Greifbares, letzlich als etwas Unverständlich-Jenseitiges, das dem Gläubigen nur vom Priester übermittelt und aufgeschlüsselt werden kann. Es fragt sich allerdings, wie weit diese Vorstellung für die "reformierte Kirche" nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil Gültigkeit besitzt. Ist durch das Konzil nur die Volkssprache zugelassen worden, oder geht die Kirche heute von einem neuen Wortverständnis aus, - oder ist die Zulassung der Volkssprache gar eine Folge eines neuen Verständnisses des Wortes und damit der Funktion der Kirche?
Diese Fragen können hier nur angedeutet werden. Um ihre

---

1) Regelbuch, 8

Beantwortung wird gestritten. Die Antworten auf diese theologischen Fragen sind aber auch die Antworten auf unsere Fragen. Die verschiedenen Positionen und damit die Lösungen der Frage nach einer deutschen Kantillation könnten folgendermassen formuliert werden:
Eine Kantillation in deutscher Sprache ist möglich für diejenigen, die an eine Kirche glauben, die zwischen Gott und dem einzelnen Menschen steht. Diese Kirche ist hierarchisch (von oben nach unten) gebaut. Der Priester wird von Gott berufen und auserwählt. Er verkündet die Botschaft Gottes als Werkzeug, das diese weder individuell interpretiert noch relativiert.
Eine deutsche Kantillation ist dagegen unmöglich für diejenigen, die glauben, dass es die hierarchisch-verwaltende Kirche nicht gibt. Für sie ist nicht nur das Priestertum in Frage gestellt, sie glauben auch, dass das Bibelwort von allen Menschen als persönliche Botschaft angenommen werden soll und dass es vom einzelnen individuell verstanden und in seiner Lebenssituation angewendet werden soll.
Mit diesen Feststellungen ist die Frage nach einer deutschen Kantillation nicht beantwortet. Es sollte aber deutlich geworden sein, dass nicht nur sprachlich-musikalische Probleme zu lösen sind. Im Mittelpunkt der Liturgiereform, die den volkssprachlichen Gottesdienst erlaubt hat, stehen theologische Fragen. Eine nur auf das Sprache-Musikproblem beschränkte Diskussion wäre eine Betrachtung der Oberfläche, die durch viel tiefer liegende Elemente strukturiert ist. Eine Lösung oder ein einheitlich begangener Weg dürfte denn auch nur zu finden sein, wenn eine Einigkeit in den Fragen nach Kirche, Priestertum, Verkündiger und Verkündigtem erzielt werden könnte.
Die "KGB-Psalmodie" unterscheidet sich von der "Gotteslobpsalmodie" sowohl im Ansatz als auch in den Ergebnissen: Die Psalmodie des Kirchengesangbuches geht von einem in eine dichterische Form gegossenen Text aus. Dieser Text wird nach "Regeln", die aus der deutschen Metrik entwickelt

sind, mit den Modelltönen verbunden. Das Ergebnis ist ein liedhafter Gesang, der sich gewisse Freiheiten des Rezitativs bewahrt.
Auf andern Elementen baut die Psalmodie des Gotteslobs auf. Auf teilweise neu geschaffene Tonmodelle wird dort nach aus gregorianischem Psalmengesang übernommenen Prinzipien der Text gesetzt. Bei gewissen Modellen können Melodieteile elidiert oder zusätzliche Töne eingeschoben werden. Durch solche Massnahmen können grobe Tonbeugungen vermieden und gleichförmig rezitierte Passagen aufgelockert werden. Die Kadenzen zeichnen wie die lateinischen Vorbilder die letzte bzw. die beiden letzten Akzenterhebungen nach. Da die Akzentstellen im Deutschen nicht wie im Lateinischen durch Regeln festgestellt werden können, sind die deutschen Kadenzen flexibler gestaltet als die gregorianischen. Diese Modifikationen gregorianischer Vorlagen und Regeln dürfen aber nicht darüber hinweg täuschen, dass der grösste Teil des Textes mit Mitteln, die der deutschen Sprache nicht entsprechen oder die die Schwereabstufungen der einzelnen Silben als unbedeutend betrachten, mit der Musik verbunden werden. Als wichtigste sind Tenores, melismatische Schlussformeln und Kadenzvorbereitungsnoten zu nennen. Von Müntzers Psalmodie unterscheidet sich die Gotteslobpsalmodie nur in tonaler Hinsicht, inbezug auf die flexiblere Kadenzgestaltung und die Einschalttöne. Schon Luther hat versucht, die gregorianischen Kadenzformeln den komplizierten deutschen Akzentverhältnissen anzupassen. In gewissen Fällen sprengt er das vorgegebene Modell sogar, um für den Sinn des Textes wichtige Silben hervorheben zu können. Dies ist bereits ein Schritt, der in der Gotteslobpsalmodie nur in Ansätzen sichtbar ist.
Während Lesungen und Psalmen auch von Kantoren vorgetragen werden, unterliegen die Präfationen ähnlichen Bedingungen wie Evangelien und Orationen. Die Präfation ist ausschliesslich dem Vortrag durch den Priester vorbehalten. Dies mag ein Grund sein, weshalb das deutsche Missale eine Gesangs-

form anbietet, die den Lesetönen analog und in ihrer Textbehandlung den lateinischen Versionen ähnlich ist. Die Rezitation auf einem Tenorton und die Satzgliederungsmelodik sind Mittel, die weder der Akzentstruktur noch der inhaltlichen Aussage der literarischen Vorlage entsprechen.
Die Bearbeiter haben ganz offensichtlich auf eine bereits in der lateinischen Messe gepflegte Technik zurückgegriffen, um den Sologesang des Priesters mindestens in der zentralen Stelle der volkssprachlich gestalteten Eucharistiefeier zu retten. Wahrscheinlich hofften sie, dass der Priestergesang in bekannten musikalischen Formen eher gepflegt würde. Es muss allerdings die Frage gestellt werden, ob mit Vertonungen, die dem Text zum grossen Teil nicht entsprechen oder ihm sogar entgegenstehen, der Sache des Priestergesangs ein Dienst geleistet wird. Zu befürchten ist, dass auf diese Weise vorgetragene Texte an Glaubwürdigkeit verlieren.
Ein weiterer Grund für das schmale Angebot an Präfationsgesängen im offiziellen Missale könnte im Bestreben, die Tradition zu wahren, gesehen werden. Es könnte sich bei der Gestaltung der Präfationen um einen Versuch handeln, den Charakter des Geheimnisvollen, der dem lateinischen Kanon anhaftete, auch in der deutschen Fassung wirksam werden zu lassen. Vielleicht spüren die Verfasser, dass mit der Einführung der allgemein verständlichen Volkssprache auch hier das Bild vom Priester bis zu einem gewissen Grade verändert oder gar entmythisiert wird. Man muss sich deshalb fragen, ob es sich bei diesen Präfationen um einen Versuch, eine vorkonziliare, konservative Position mit Hilfe der Liturgiegestaltung zu verteidigen, handelt.
Abschliessend wollen wir noch einmal festhalten, dass die sprachlich-musikalische Seite der Frage nach deutschen liturgischen Sologesängen nur ein Aspekt des Problems ist. Sprache ist als materiell feststellbare Schallmasse einerseits, als intellektuell-affektive Grösse andererseits gemeint. Nur wenn die Musik beidem Rechnung trägt, wird sie

einer lebendigen Sprache gerecht.
Mit dem Eingang des Deutschen in die Liturgie sind durch die lateinische Sprache bedingte Möglichkeiten der Musik teilweise entzogen worden. Während sich mit lateinischer Sprache objektives musikalisches Dogma realisieren lässt, wird mit deutscher Sprache komponierte Musik immer subjektive Aussage bleiben. Die affektive Komponente einer lebendigen Sprache wird sich nie einschränken oder gar verdrängen lassen. Eine Sprachbehandlung, die so tut, als ob aus dem gregorianischen Gesang übernommene Prinzipien dem Deutschen den Abstraktions- und Objektivierungsgrad des Lateinischen verleihen könnten, verleugnet ein lebendiges Sprachbewusstsein.
Schliesslich münden aber all diese Fragen auf der theologischen Ebene: Ein Komponist, der biblischen Text nach seinen Möglichkeiten interpretieren und musikalisch gestalten will, wird dies sicher in der Muttersprache, über die er sowohl intellektuell als auch in affektiver Hinsicht verfügt, tun. Will er aber unverrückbare Wahrheiten als musikalisches Dogma darstellen, so wird er zu der Sprache, in der sich das Christentum über weite Teile der Welt ausgebreitet hat, greifen. Das Latein wird ihm ermöglichen, affektive Momente und subjektiv Gefühltes auszuschalten und ein Werk von grosser Objektivität zu schaffen.
Wer also den Bibeltext als etwas unverrückbar Festes, das von Menschen nicht untersucht oder in Frage gestellt werden darf, betrachtet, kann die lateinische Sprache, die zu solcher Objektivierung fähig ist, wählen. Das nicht unmittelbar verständliche Idiom wird ihm bei der Darstellung dieses jenseits der menschlichen Grenzen Liegenden noch zu Hilfe kommen.
Wer hingegen der deutschen Sprache Eingang in die Liturgie gibt, hat die Konsequenzen zu ziehen. Nicht nur eine neue Sprache, sondern ein anderes Sprachbewusstsein und damit ein neues Bibelbewusstsein kommen in der erneuerten Liturgie zum Tragen. Das in der Volkssprache vorgetragene Bibel-

wort ist für jeden ohne Schwierigkeiten verständlich. Der Hörer wird zu intellektueller und emotioneller Reaktion gezwungen. Er kann das Gesagte zurückweisen und seine eigenen Wege gehen.
Er kann vom vorgetragenen Wort Gottes aber auch gepackt werden. Dann wird das Evangelium zur Leitschnur seines Denkens und Handelns.

# Literaturverzeichnis

Agustoni, Luigi, Gregorianischer Choral, Freiburg/Basel/Wien 1963

Aland, Kurt, Hilfsbuch zum Lutherstudium, bearbeitet in Verbindung mit Ernst Otto Reichert und Gerhard Jordan, Witten 3/1970

Ameln, Konrad, "Die Anfänge der Passionshistorie", in Kongressbericht Basel 1949, 39-45

Ameln, Konrad und Gerhardt, Carl, "Johann Walter und die ältesten deutschen Passionshistorien", in Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst XLIX 1939, 105-119

Antiphonale Monasticum, Parisiis/Tornaci/Romae 1934

Antiphonale zum Stundengebet hrg. von den Liturgischen Instituten Trier/Salzburg/Zürich 1979 (Musikalische Bearbeitung: P. Godehard Joppich und P. Rhabanus Erbacher)

Bach, Adolf, Geschichte der deutschen Sprache, Heidelberg 8/1970

Basler, Hans Rudolf, "Die Psalmodie im KGB und im neuen Einheitsgesangbuch 'Gotteslob'", in Katholische Kirchenmusik II/1977, 40-46

Bäumker, Wilhelm, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, Band 4, Freiburg im Breisgau 1911

Benary, Peter, Rhythmik und Metrik, Köln 1967

Blankenburg, Walter, "Die protestantische Passion", in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 10, Basel/London/New York 1962, 911-933

Blankenburg, Walter, "Luther", in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 8, Basel/London/New York 1960, 1334-1346

Blume, Friedrich, Die evangelische Kirchenmusik (Handbuch der Musikwissenschaft), Potsdam 1931

Blume, Friedrich, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel/Basel/Paris/London/New York 1965

Blümel, Rudolf, Der neuhochdeutsche Rhythmus in Dichtung und Prosa, Heidelberg 1930 (Germanistische Bibliothek Abt. 2 Bd. 29)

Bomm, Urbanus, "Gregorianische Melodien mit deutschem Text", in Liturgisches Jahrbuch IV 1954, 44-53

Brodde, Otto, Heinrich Schütz, Kassel 2/1979

Cardine, Eugène, Cours de Chant Grégorien pour les Religieuses, Rom 1963

Cardine, Eugène, Semiologia gregoriana, Roma 1968

Crusius, Friedrich, Römische Metrik, neu bearbeitet von Hans Rubenbauer, München 8/1967

Curtius, Ernst Robert, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948

Deutsches Psalterium für die Sonntage und Wochentage des Kirchenjahres, Abtei Münsterschwarzach 1970

Drexler, Hans, Einführung in die römische Metrik, Darmstadt 1974

Elliger, Walter, Aussenseiter der Reformation, Göttingen 1975

Elliger, Walter, Thomas Müntzer, Berlin 1960

Elliger, Walter, Thomas Müntzer, Leben und Werk, Göttingen 1975

Erben, Johannes, Deutsche Grammatik, Frankfurt am Main 1968 (Fischer Taschenbuch Nr. 6051)

Finscher, Ludwig, "Psalm", in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 10, Basel/London/New York 1962, 1668-1713

von Fischer, Kurt, "Die mehrstimmige katholische Passion", in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 10, Basel/London/New York 1962, 898-911

von Fischer, Kurt, "Die Passionshistorien von Heinrich Schütz und ihre geschichtlichen Voraussetzungen", in Musik und Gottesdienst XX 1966, 48-59

von Fischer, Kurt, "Passionsmusik und Passionsfrömmigkeit", in Neue Zürcher Zeitung Nr. 85, 10./11. 4. 1976

von Fischer, Kurt, "Die Passion von ihren Anfängen bis ins 16. Jahrhundert", in Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen, Bern 1973, 574-620

Frederichs, Henning, "Zur Wort-Ton-Beziehung in Thomas Müntzers Deutschen Messen und Kirchenämtern", in Elliger, Walter, Thomas Müntzer, Leben und Werk, Göttingen 1975, 339-360

Gebhardt, Freidrich, "Die musikalischen Grundlagen zu Luthers Deutscher Messe", in Luther-Jahrbuch X 1928, 129-169

Gelineau, Joseph, "Ist es notwendig, die Lesungen in der Landessprache zu singen?" in Musik und Altar 4/XVI (1964), 145-149

Georgiades, Thrasybulos, Musik und Rhythmus bei den Griechen, Hamburg 1958 (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie 61)

Georgiades, Thrasybulos, Musik und Sprache, Berlin/Göttingen/Heidelberg o. J.

Gerber, Rudolf, Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen, Gütersloh 1929 (Reprint, Hildesheim/New York 1973)

Gerlach, Reinhard, "Lateinische und deutsche Komposition bei Heinrich Schütz", in Festschrift Wolfgang Bötticher, Berlin 1974, 83-105

Geschichte der katholischen Kirchenmusik, hrg. von Karl Gustav Fellerer, Basel/Kassel/Tours/London Bd. I 1972, Bd. II 1976

Gotteslob, Katholisches Gebet- und Gesangbuch, Stuttgart 1975

Graff, Paul, Geschichte der Auflösung der gottesdienstlichen Formen, Göttingen 1921

Graduale Romanum, Parisiis/Tornaci/Romae 1952

Haas, Robert, "Zu Walthers Choralpassion nach Matthäus", in Archiv für Musikwissenschaft IV 1921/22, 24ff

Habermann, Paul, "Akzent", in Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I Berlin 1958, 16-21

Habermann, Paul, "Takt", in Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. II Berlin 1965, 338-346

Habermann, Paul und Mohr, Wolfgang, "Hebung und Senkung", in Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I Berlin 1958, 623-629

Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik, hrg. von Konrad Ameln u. a., Band I, Teil I, Göttingen 1941

Handbuch der evangelischen Kirchenmusik, nach den Quellen hrg. von Konrad Ameln, Bd. 1, Göttingen 1975

Handschin, Jacques, "Akzent", in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. I, Basel/London/New York 1949-1951, 260-266

Harnoncourt, Philipp, Gesamtkirchliche Liturgie, o. O. 1975

Heusler, Andreas, Deutsche Versgeschichte, 3 Bde., Berlin/Leipzig 1925-1929

Honemeyer, Karl, Thomas Müntzer und Martin Luther, Berlin 1974

Hucke, Helmut, "Erwägungen über das Rezitativ und das Problem liturgischen Rezitativs in der Muttersprache", in Musik und Altar 2/XVI (1964), 49-59

Jahrbuch der Musikwelt I, Bayreuth 1949

Jammers, Ewald, "Zum Problemkreis 'Deutsche Gregorianik'", in Liturgisches Jahbuch 6 (1956), 3-18

Instructio de Musica Sacra et Sacra Liturgia, in Liturgisches Jahrbuch 9 (1959), 101-119

Johner, Dminicus und Pfaff, Maurus, Choralschule, Regensburg 1956

Johner, Dominicus, Wort und Ton im Choral, Leipzig 1940

Jungmann, Josef Anreas, Missarum sollemnia, 2 Bde., Wien 3/1952

Kantorenbuch zum Gotteslob, Graz/Freiburg i. Br. o. J.

Kayser, Wolfgang, Geschichte des deutschen Verses, Bern 1960

Keller, Erwin, Die Konstanzer Liturgiereform unter I. H. von Wessenberg, Freiburger Diözesan-Archiv Bd. 85, 1965

Kirchengesangbuch, Katholisches Gesang- und Gebetbuch der Schweiz, Einsiedeln/Solothurn 1966

Klopsch, Paul, Einführung in die mittellateinische Verslehre, Darmstadt 1972

Kolbe, Ferdinand, "Ein Rückblick auf Assisi", in Liturgisches Jahrbuch 8 (1958), 42-49

Laudate, Gesang- und Gebetbuch für das Bistum Basel, Solothurn 1952

Lexikon für Theologie und Kirche, Band IV, 2/1960

Lilje, Hanns, Martin Luther in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1965

Lipphardt, Walther, "Luthers Lesetöne", in Musik und Altar 4/XVI (1964), 170-176

von Loewenich, Walther, Luthers Theologia crucis, München 4/1954

D. Martin Luthers Werke, Kritische Gesamtausgabe, Weimar 1883ff

D. Martin Luther, Die gantze Heilige Schrifft Deudsch, 2 Bde., Darmstadt 1972

Martin Luther, Deutsche Messe, hrg. von J. Wolf, Kassel 1934

Mahrenholz, Christhard, "Zur musikalischen Gestaltung von Luthers Gottesdienstreform", in Musicologia et Liturgica, Kassel 1961

Martimort, Aimé Georges, Liturgie et Musique, Paris 1959 (Lex orandi 28)

Mehl, G., "Luther und die deutsche Gregorianik", in Gottesdienst und Kirchenmusik 2 (1954), 45-50

Meusel, Alfred, Thomas Müntzer und seine Zeit, Berlin 1952

Meyer, Hans Bernhard, Luther und die Messe, Paderborn 1964

Moser, Hans Joachim, Heinrich Schütz, Sein Leben und sein Werk, Kassel 2/1954

Thomas Müntzer, Schriften und Briefe, Kritische Gesamtausgabe, unter Mitarbeit von Paul Kirn hrg. von Günther Franz, Gütersloh 1968 (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte Bd. XXXIII)

Musicae sacrae disciplina, in Liturgisches Jahrbuch 6 (1956), 92-114

Offele, Winfried, Das ungeliebte Gesangbuch, Frankfurt am Main/Bern/Las Vegas 1979

Orgelbuch zum Laudate, Solothurn 1941/42

Paul, Otto und Glier, Ingeborg, Deutsche Metrik, München 1964

Paul, Hermann, Mittelhochdeutsche Grammatik, Tübingen 20/1969

Pius XII, Ansprache am ersten Internationalen Pastoral-liturgischen Kongress in Assisi (22. 9. 56) in Liturgisches Jahrbuch 6 (1956), 234-246

Pracher, Beda, Entwurf eines neuen Rituals von einer Gesellschaft katholischer Geistlicher im Bisthum Konstanz, o. O. o. J. (anonym)

Preuss, Hans, Martin Luther, Der Künstler, Gütersloh 1931

Pretzel, Ulrich und Thomas Helmuth, "Deutsche Verskunst", in Deutsche Philologie im Aufriss, Bd. II, Berlin 1962, 2357-2386

Quack, Erhard, "Musikalische Gegenwartsprobleme des liturgischen volkssprachlichen Gesanges", in Musik und Altar 2/XV (1963), 49-56

Regelbuch für die Orations- und Lektionstöne in deutscher Sprache, Freiburg 1969

Saran, Franz, Deutsche Verslehre, München 1907

Schieri, Fritz, "Die gesungene liturgische Lesung in deutscher Sprache - ein Vorschlag", in Musik und Altar 4/XVI (1964), 163-170

Schmitt, Alfred, "Musikalischer Akzent und antike Metrik", in Orbis antiquus 10/1953

Schmitz, Arnold, "Musikalisch-rhetorische Figuren", in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 4, Basel/London/New York 1955, 176-183

Schmitz, Arnold, "Zu Johann Walters Choralpassionen", in Festschrift Theodor Siebs, Breslau 1933, 445-461

Schulz, Karl, "Thomas Müntzers liturgische Bestrebungen", in Zeitschrift für Kirchen-Geschichte, N. F. X, Heft 3

Heinrich Schütz, Biblical Histories, Vol. II, New York 1968

Heinrich Schütz, Johannespassion, hrg. von Günter Graulich, Stuttgart 1967

Heinrich Schütz, Lukaspassion, hrg. von Günter Graulich, Stuttgart 1969

Heinrich Schütz, Matthäuspassion, hrg. von Günter Graulich, Stuttgart 1968

Seidel Wilhelm, Rhythmus, Darmstadt 1976

Siebs, hrg. von Helmut de Boor, Hugo Moser und Christian Winkler, Berlin 19/1969

Sigl, Maximilian, Zur Geschichte des Ordinarium Missae in der deutschen Choralüberlieferung, Regensburg 1911

Smend, Julius, Die evangelischen deutschen Messen bis zu Luthers deutscher Messe, Göttingen 1896

Stäblein, Bruno, "Die einstimmige lateinische Passion", in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 10, Basel/London/New York 1962, 886-898

Stäblein, Bruno, "Sequenz", in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 12, Basel/London/New York 1965, 522-549

Vorsängerbuch zum Katholischen Kirchengesangbuch der Schweiz, Solothurn 1967

Johann Walter, Sämtliche Werke, 6 Bde., Kassel 1953-1973 (Bd. 4 Deutsche Passionen nach Matthäus und Johannes etc.)

Wehr, Gerhard, Thomas Müntzer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1972

Wessenberg, Ignaz Heinrich Karl, Ritual nach dem Geiste und den Anordnungen der katholischen Kirche, Stuttgart und Tübingen 1833

Winninger, Paul, Volkssprache und Liturgie, Trier 1961

## Lebenslauf

Ich wurde am 18. Mai 1945 als Sohn des Josef und der Ida Ulrich-Koster in Gonten (AI) geboren. In Perlen (LU) besuchte ich die Primarschule. Von 1957 - 1965 war ich Schüler des Gymnasiums in Luzern. Nach der Matura (Typus B) immatrikulierte ich mich auf das Wintersemester 65/66 an der Universität in Zürich. 1973 schloss ich das Studium der deutschen Sprache und Literatur, der englischen Literatur und der englischen Sprache mit dem Lizenziat ab. Anschliessend studierte ich an der Universität Zürich Musikwissenschaft. Im Jahre 1980 legte ich die Ergänzungsprüfung ab, am 26. November 1981 bestand ich das Doktorexamen.

Die praktische musikalische Ausbildung wurde mir an der Akademie für Schul- und Kirchenmusik in Luzern zuteil.